

frakcija

MIKROBIOLOGIJA I ENZIMOLOGIJA
No. 67/25

SPONTANITET
DOGAĐAJNOST
IMPROVIZACIJA
SPONTANEITY
EVENTALITY
IMPROVISATION

frakcija

Magazin za izvedbene umjetnosti / Performing Arts Magazine
No. **24/25**, jesen / autumn 2002.

Sadržaj / Contents

010. **Neka te tijelo raspljaša**
Nekoliko biježaka o otvorenim pojmovima u suvremenim izvedbama
pisač: Joachim Gerstmeier
016. **Šapućešmo tijelima**
Razgovor s La Ribot
razgovorila: Goran Sergej Pristaš
024. **Da li se može plesati logičko podizanje plesa**
Neka pitanja i odgovori o predstavi Week Dance Strong
Questions: Jonathan Burrows i Jans Ritsers
pisač: Bojana Cvejić
030. **Nesito kao fenomen**
pisač: Mårten Spångberg
038. **Crtanje u nedohvatljivom**
doprijetanje Adriana Heathfielda i Graemea Millera
046. **Prosjeciste**
pisač: Goran Sergej Pristaš
050. **No time for greatness: NEW IS OLD**
Pisač: Susanne Winnacker
054. **Intelektualna improvizacija i improvizacijske zajednice**
pisač: Mikhail Epstein
072. **Igra, teorija i sudjelovanje**
Razgovor s kazališnim redateljem Marcom Kovačem, glumcem Edvinom Luvendam i filmskim redateljem Zvonimrom Junčem
razgovorila: Ivana Mirović
086. **Digitalna rešetka i prostor slobode**
pisač: Luka Bekavac
090. **CBZBLC**
IChicago - Beč - Zagreb - Beč - London/Chicago
Projekt zajedničkog dnevnika Goat Island
Karen Christopher
Matthew Goulash
Lin Hixson
Mark Jeffery
CJ Mitchell
Bryan Sauer
106. **Utopija dolazi iz slobode da se bude hibridom**
Ong King Sen, theatre director
razgovorila: Agate Juniku
013. **Letting the body dance you around**
Notes on open concepts in contemporary performance
Written by: Joachim Gerstmeier
019. **Whispering with our bodies**
Interview with La Ribot
Interviewed by: Goran Sergej Pristaš
028. **Can one dance the logical scaffolding of dance?**
Some Q&A on Jonathan Burrows/Jans Ritsers's Week Dance Strong Questions
Written by: Bojana Cvejić
035. **Something like a phenomenon**
Written by: Mårten Spångberg
042. **Drawing in Thin Air**
Correspondence between Adrian Heathfield and Graeme Miller
048. **Intersection**
Written by: Goran Sergej Pristaš
052. **No time for greatness: NEW IS OLD**
Written by: Susanne Winnacker
063. **Intellectual improvisations and improvisational communities**
Written by: Mikhail Epstein
080. **Play, theory and participation**
Interview with Maro Kovač, theatre director, Edvin Luvend, performer and Zvonimir Junč, film director
Interviewed by: Ivana Mirović
114. **Utopia comes from the freedom to be a hybrid**
Ong King Sen, theatre director
Interviewed by: Agate Juniku



Jérôme Bol Jérôme Bol





Neka te tijelo raspleše

Nekoliko bilježaka o otvorenim pojmovima u suvremenim izvedbama

piše Joachim Gerstmeier



Istraživanje uvjeta i mogućnosti improvizacije i spontaniteta može proizvesti brojne odgovore, a da bi problem bio još veći, većina tih odgovora vjerojatno je prihvatljiva. Stoga mi se čini interesantnijim pronalazak implikacije tih pojmova danas te što čimda kad improviziramo, kada smo spontani. Kako se ono nezvježno pojavljuje u planiranju umjetnosti i što to čini estetskom iskustvu. Baveći se time prvenstveno referiram na suvremeni ples i performans.

Je li nam potreban netko ili nešto protiv koga ili čega bismo se bunili? Iako improvizacija i spontanitet zapravo nisu jasno definirani, auru neke ideologije slobode i oslobođenja još se uvijek ljepi na njih. Ono što je, barem kad je ples u pitanju, kao politički pristup tijekom šezdesetih došlo do dalekosežne promjene perspektive (shvaćanje rada kao procesa, razvijanje novih metoda koje idu za kvalitetom i oživljavanje pokreta, opća prihvaćanje odgovornosti i donošenje odluka) sad se pojavljuje u drugom okruženju. Šešestio se više ne vidi kao izvorni identitet. Politički pristupi manje su vidljivi. Razno među strategijama i mogućnostima, skaču iz jedne mačice sebe u drugu.

Spontanitet i improvizacija su poput virusa koji je u šezdesetima napao imunosustav etabliranih i institucionaliziranih (pokret, koreografija itd.). Danas živimo sa svesešću o stvarima koje su u stalnom stanju krize. Međutim, ako se sve konstantno preispituje, kako je onda moguće priti se o bilo kakvom redu? Ima li alternativu? Ako nas tražanje za alternativama nalazimo vadeći vlastitim obrascima, što je Steve Paxton objasnio "principom konja", improvizacija ponovno otvara problem mjerenja sebe ili, preciznije, kako je moguće ne ostati zaiglašen u takvom otvorenom prema sebi?

Improvizacija i spontanitet održavaju se na način da odluke donesene u određenim situacijama tijekom njih mogu odvesti u nepoznata područja. No danas se to manje odnosi na stvaranje nečeg novog, a više na stvaranje otvorenih prostora: prostora nedeterminacije i istovremenošću koj dopuštaju čimjerno hic et nunc te iz situacije. Čak ako se improvizacija i spontanitet u međuvremenu često kreću razdvojenim putevima, danas ih najčešće nalazimo u takvim otvorenim konceptima.

Od često opisanog "performativnog obrata" spontanitet se, djelujući iz situacije bez unaprijed stvorenog pojma, promijena od fenomena reprezentacije u totalni kazališni događaj. Sad je oslobođeno ono što je prije bilo usadeno u umjetnički dizajn, primjenice u eksperimentalnoj postavi, iskustva onaj koji daje prostora performativnosti onog što se događa - i koj može podbaciti. Situacija sudionika, a pogotovo gledatelja, njihovo ponašanje i njihova odluka sad se primjetaju u uređeno estetskom iskustvu.

Stoga kazališta dolazi u zantio i ono, preme Hans-Thies Lehmannu, postaje bitno kao "djelotvornost stvaranja i činjenja, ne kao proizvod, kao učinkovita sila, ne kao djelo". Djelovati znači pokrenuti odnos. Odnos konceptualne prirode oblike ljudskog točaka gledašta i perspektiva

Postajanje

"Ništa nije bolnije, strašnije od misljenja koje umire samom sobi, misli u nastajanju koja, jedva sklonivši u svojim začecima, već odlazi, već se tope u zaborku ili se previru s drugim malima, a koje mi ne možemo bolje kontrolirati... Nepredviđeno gubimo vlastite misli i žep se tako očajnički isprazni na uvjerenju mišljenja" (Deleuze "What is Philosophy?")

U ovom radu koreograf Willem Forsythe (Ballet Frankfurt) sluša dva mišljenja koje umire samom sobi. "Improvizacijskim tehnologijama" on je tijekom nekoliko godina razvio kompleksan oblikovni sustav koji genoma i partitura pokret kroz stalne odluke vijećane za materijal. Nije tu riječ o svjesnom oblikovanju tijela, već o razvijanju tijela koje reagira iz vlastite dinamičke različitosti. "Improvizacijske tehnologije" su "oruđe za analitično plesno oko", analitički pogled na pokret ili, kako sam Forsythe kaže, "jedan način mentalnog bježenja onoga što ti se događalo za vrijeme improvizacije". To je način mišljenja pokreta koji otkriva upućujućih mogućnosti primjetljivih odnosa i koordinacija pokreta. Tako možete u bilo kojem trenutku prepoznati mogućnosti odnosa: tijelane konfiguracije - po mogućnosti i ne složenije namu intuitivno. "I tad bih vam predložio da isprobate rezultate koje ste na pamćenju, kreirali od njih, bez ideje o tome kako će sve izgledati. To bi za mene bio zadatak uspješni ples jer tada bi tijelo preuzelo vodstvo i plesalo onde gdje više nai meo ideje. To vidim kao idealiziranu formu plesanja, jednostavno ne znati i dozvoliti tijelu da te naposljetku" (Forsythe)

To je pokušaj odlaska s onu stranu onoga što može biti kontrolirano i tima pokušaj napuštanja vlastite metode. Maksimalnom složenosti postaju se rezultat koji ne mogu biti reproducirani zbog svoje višestrukosti u trenutku. "Svrha improvizacije", Forsythe kaže, "jest poraziti koreografiju, vratiti se onome što ples primarno jest". Ples nije fikcionalna jedinica se stabilnom i stabilnom unutarnjom strukturom. Ples na postoji onako kako postaje shvatiti. Ples je oči događaj, promičući nečeg visoko nestabilnog što se ne može zadržati. Forsythe često napominje da pokret ne možete uzeti nikuda. On postoji kao ideja. Način na primjer, jednostavno mora biti uvjeren da dolazi postoj rezultat koji kreativno smatra, vjerojatnost. Međutim, može ga dokazati jedino tako da i sam postane dijelom događaja

Ples i tijelo općenito, postaju jedno u formi vremena zbog čega se mijenja, a to je ono što

ga čini tako silno složenim. Spojeci su tijelo shvaćao kao dinamički odnos čije su unutarnje strukture i vanjske granice podložne promjeni. Ta postavka neprestanog tijela unutarnje dinamike tijela dopušta Spinozu bogato razumijevanje morakcije među tijelima. Kad se sretnu dva tijela, nač je o sudbini između dva dinamički odnosa ili su indiferentna jedno prema drugom, ili su odgovarajuća i zajedno kompenzira novi odnos, novo tijelo, ili su možda neodgovarajuća pa jedno tijelo dekompenzira odnos onog drugog, uništavajući ga

"Improvizacijske tehnologije" ne postavljaju pravila, već svake sekunde nude perspektivu za beskonačne mogućnosti tijela, a povezane su s okruženjem, razikom i sumnjom. Zanimljivo je kako nešto može biti pokrenuto, kada i zašto se struktura mijenja i uključuju i kako one opet mogu biti pokrenute. Pojam beskonačnosti uzrokuje uvijek novo iskustvo i ojačanje vlastitog tijela. To vodi ovonovom procesu izvedbe koji "neprestano proizvodi nove mogućnosti što ne zadržavaju oblikovanje koje imaju vlastitu vrijednost i vlastiti učinak u tome što ostaju mogućnosti" (Michael Epstein)

Štiti li prekidat raspon mogućnosti zadržava stvaranje prema radikalno stranom. Tijelo, kaže Bernhard Waldenfels, pokazuje sebe u prepletanosti i odvojenosti od vlastitog tijela koje ne može biti objektivizirano te kao objektivizirano: upitljiva tijelanošću. U toj razici koja nam onemogućava da se promotimo u potpunosti, stalno sudećemo sebi i izmišljemo samima sebi. Reč je o pojmu asimetričnog prepleta jednog u drugom u kojem se jedan čini prema drugom. Nepodudarnost mene sa sobom i s drugima ne dopušta da je i drugi oblikujemo dijelove ili postavimo članovi svedobitvatno opale. I zato se proces iskustva pokazuje beskrajan. Prema Waldenfelsu sudećemo stranu u sebi kroz "tijelano autorefleksivnost" koja se otkriva kao pokretanje od vlastitog sebstva. Tijelanošću znači da "ja sam ja samo kao drug". Sebe mogu obuhvatiti samo izmišljati sebi - pojam spontaniteta?

"Što manje kontroliraš i prepuštaš se nekoj vrsti prozornosti u tijelu, očajuje nastajanje to čini više moći shvatiti diferenciranu obliku diferenciranu dinamiku () Pokušavajući tako svoje tijelo pokrenuti, za razliku od mišljenja da proizvodi pokret () - bilo bi to kao ostavljanje vlastitog tijela u prostoru. Razvijanje dozvoliti sebi da ispadu. A pokret je čimbenik činjenja da upravo ispadu" (Forsythe)

Just do it

Spontanitet ima veze s vrijednošću činjenja i vidi se shvatiti koje ne traju, prijelazi i nestajanja, prezenta. A ima neke veze i s iskustvom između onoga što znaš i toga kako doživljavati vrijeme. Izvjesica je mjesto upućivanja se sadržajnosti, a stvarnima i prijetnje beskonačno virtualnog. Naposljetku doživljavanja vremena, kojeg se

Forsythe propušta u brijem, složenim procesima kaskadama i vertikalnim prelaženjima, francuski koreograf, Jerome Bel, postila koncentracijom na mi i nista. "Mene ustrnu zanima samo to nista", kaže Jerome Bel. "Nista je jedina stvar koju se ne da predstaviti u teatru. Ja bih želio na scenu postaviti točno tu nepokretnu stvar, to nista, i naravno smrt, koja je direktno povezana s njom. Međutim, dim pomislim na smrt, osjećam se vrlo živim. Ta skrutna svijest o kraju puni me zvukom."

Volio i smrt mogu biti slušatelji kao međusobno poznatoj jednog u drugom. Svakoga nešto koračilo, umjetnost vraća nepokretnosti kod bežićnosti.

Jerome Bel odgo imovaozou. Njegova su predstave napredne "eposane" i precizno definisane. Glumci ne čine ništa drugo osim onog što čine. Pa ipak Bel svojim predstavama razvija precizni konstrukt koji ima svoj učinak: mobilizira miniventu sposobnost gledatelja da reagiraju i da osuse. Često je vrlo teško predvidjeti kako će publika reagirati. Reduciranje na ništa čini činjenicu ne dopušta obnavljanje i rekonstruiranje nekoga, već kreće prostor za neposrednost dijaknog iskustva. "The show must go on", njegova poljeptja predstave i eksperiment koji stvara u žanre procese između publike i scene. Ona se bave kazalištem i onim što se od njega očekuje, ali također i sadržajima kojima se bavimo u životu. Konstrukt uzrokuje ponovni protok odzračnih osjećaja. Nastaje veći i posebno oni svjetlosti od gledatelja, spontano su i ne mogu biti pronašteni. Ovdje i sada različenost se pojavljuje u svoj svojoj sklonosti i razlikovnosti. Performancije se pretvare u aspekt spontanosti: ono što se poviseno siglo, transformira se tako da bude podloženo trenutnim. Djelovanje i uspostavljanje reda, piše Gerald Sagmund: preplati su tako da pisku nemogućuju nesrećama osjećanja i odpuštaju mu jedno bičanje, smještanje i procese kroz dekonstrukciju tjelesnih alika. Belova se tijela smesta izmakuš iz sredstva popremljenih i u beskrajinu kombinacijama svojih alika. Tijelo može biti veći. Dilekta vola olini Spinoza: "Dokad još niste ne uhvatilo što tijelo može" to ne znamo i zato moramo eksperimentirati.

Pitanje što tijelo može, pitanje moći, vezano je za izvedenu dimenziju tijela. Belovi konstrukt izvanu stvara bića koji cionizaci prelaze od moći djelovanja (spontanosti) prema moći budemo alifonni (što odgovara moći postojanosti). Bivanje je spontanosti, čisto djelovanje. S druge strane on je i osjećajnost: pogon mu daje na samo djelovanje, već i vlastiti um i tijelo. Kako Spinoza postavlja, upravo je bogatstvo spontanosti i afektivnosti ta koja je toliko važna, koristi proizvodnju i alifonni. Mi više jednostavno ne vidimo tijelo u pokretu i odmoru, već tijelo s namjerom, tijelo prožeta željom. Kako se krećemo od želosti prema nadišati, od želosti prema djelovanju, otkrivamo put povećanja naše moći.

Belova strategija je pražnjenje umjesto objedinjavanja. "Ne ostajanje se na umjetnost, ja sam već spastel. Stvar morate čini sami." Njegov minimalizam ima maksimalni učinak: on gledateljima daje moć da reagiraju spontano i time samu predstavu pretvara u nezavisan događaj.

Say it now

Teatar spontaniteta je teatar kao čista izvedba, kao čisti događaj mnoštva glasova i zbog toga također teatar protujećeg, izmjenjivog, dinamičnog i sunni. Rad neobitakog kazališnog autora Jana Ritsema održava se na sumama, pitanjima i eksperimentima sa zadržanjem bivanja u trenutku, bivanja nezrečenom, bivanja prisutnim kad nešto dolazi u postojanje. On poziva gledaoce da se upleću, da se "izvedu" kazalištem kao "kazališnom kojim mogu putovati" i poput njega postojanje pitanja, traže. Tožina je dana onome što se nekontrolirano pojavljuje u trenutku, onim što je ili zabavljeno ili zainteresirano, trenutku nesigurnosti i neobitnosti. Svaka misao dobiva svoju snagu i svoju superbitnost i stvara podjavnice koje angažuju u razdoblju iskustva procese vlastitog postojanja ovdje i sada. Teatar Jana Ritsema živi od zadržanja za sve stvari koje se mogu komunicirati: od njihovog simultaniteta i koegzistencije. Godardovo "ovo i ništa drugo" je njegov program.

U teatru Jana Ritsema nema izlaska. Činjenje nečega istovremeno demistificira i kako to čini: "Teatar postavlja clik: ga se stvara." Ovdje spontanost znači ne upotrebu prethodno proizvedenog već ulaganje sebe događaju, nenasržen, nini. Trenutak odgovornosti ili odluke je trenutak ne-manja, trenutak s onu stranu programa.

"Bi kreativni je uvijek bilo nešto izlazište od komuniciranja. Možda da naposljetku biti kreativni prazne međuprostore ne-komunikacije, umeinjenje preluka: ne bi li se utjelilo kontrola." (Giles Deleuze "Negotiations")

To je promišljanje teatar spontaniteta, potraga za različitim glasovima neizmjernog događajem. On stvara ambivalentno stanje bivanja. Podno zanimanje za perspektivu "svjeta u kojem živimo" (Merleau-Ponty), vlasti svijet izvan krova se oko granice koje dijele mišljenje, zanimanje, percipiranje i komuniciranje. Dovoljni iskustvo razlike nečije vlasti svijet spram svoje komunikacije. Prekidima teatar spontaniteta čini vidljivim ono čemu nema mjesta u ekonomiji. Zadržava, kaže Dek Boeker, zakretnu razliku između komunikacije i svijeta, dok je umjetnost prebiva u događaju.

Prijevod: Nikola Prstaš



Letting the body dance you around

Notes on open concepts in contemporary performance
Written by: Joachim Gerstmeier

Inquiring into conditions and possibilities of improvisation and spontaneity might produce countless answers – moreover, to make the issue even more difficult, most of these answers are probably acceptable. Therefore, it seems to be more interesting to find out what kind of implications there are today, and what it is you are doing, when you improvise, when you are being spontaneous. How the incalculable appears in the calculation of art. And what this does to the aesthetic experience. In this I primarily refer to contemporary dance and performance.

Do we need someone or something to rebel against? Though improvisation and spontaneity are not really clearly defined themselves the aura of an ideology of freedom and liberation still clings to them. What as a political approach during the sixties led as far as dance was concerned, to a far-reaching change of perspective – a understanding the work as process, developing new methods for the quality and discovery of movement, everybody accepting responsibility and making decisions, now takes place in a different environment. The self is no longer seen as a stable identity. Political approaches are less visible. We are slipping between strategies and possibilities, jumping between versions of ourselves.

Spontaneity and improvisation are like a virus, which in the sixties attacked the immune system of the established and the institutionalized (of movements, companies etc.). Today, however, we are highly conscious that things are in a constant state of flux. But if everything constantly re-arranges itself, how is it then possible to question any order? Are there any alternatives? If searching for alternatives unavoidably leads us back to our own patterns – as

Steve Paxton explained: "Referring to the 'three principles' improvisation once again raises the problem of how to change yourself. Or, to be more precise: how is it possible not to remain stuck in the same relationship towards yourself?"

Improvisation and spontaneity live off the hope that decisions made in and out of certain situations could lead into unknown areas. But today this is less about creating something new and more about creating open spaces: spaces of indeterminacy and simultaneousness, which allow acting in the *hic et nunc* and out of a given situation. Even if improvisation and spontaneity often go their separate ways, today they are most likely to be found within such open concepts.

Since the oft-described "performative turn", spontaneity – i.e. acting without pre-conceived notions, out of a given situation, has changed from a phenomenon of representation into a total theatrical event. That which previously was embedded in the artistic design now – as in an experimental setting – is released, a risky act, which gives room to the performativity of what is happening – and which can fail. The situation of the participants, particularly the spectators, their behavior and their decisions are now moving towards the center of the aesthetic experience.

Thus, a kind of theater comes into focus which, according to Hans-Thies Lehmann is becoming relevant as "an activity of creating and doing, not as a product, as effective force, not as a work". To act means to set relationships into motion. Relationships of a conceptual nature, forms of the human, or points of view, or perspectives.

Becoming

"Nothing is more painful, frightening, than a thinking slipping away from itself: fleeting thoughts, which, hardly sketched in their beginnings, are already gone, already touched by oblivion or tumbled into others, which we can control no better. We lose our thoughts permanently. Therefore, we cling so desperately to solidified opinions." (Deleuze: "What is Philosophy?")

In his work, the choreographer William Forsythe (Duke University) attempts thinking slipping away from itself. With "Improvisation Technologies" he has for several years been developing a complex, open system, which generates and perpetuates movement through permanent decisions with respect to the material. This is not about shaping the body consciously but about developing a body reacting from its dynamic diversity. "Improvisation Technologies" is a "tool for the analytical dance eye": an analytic view of movement, or as Forsythe puts it: "one way of taking mental note of what just happened to you while improvising". It is a way of thinking about

movement, which opens up a density of possibilities of perceivable relationships and coordinations of movement. Thus, you can at any time perceive the possibilities of a certain bodily configuration – eventually – and on a more complex level, intuitively. "And then I would suggest you try the results of that which you don't know: move on from there, with no idea how it's going to turn out. For me, that would be a truly successful dance, because then the body would take over and dance at that point where you had no more idea. I see that as an idealized form of dancing, just not knowing and letting the body dance you around." (Forsythe)

This is an attempt to go beyond the limits of what can be coordinated, an attempt trying to let go of its own method. Through a maximum amount of complexity, results are achieved which due to their timely diversity cannot be reproduced. "The purpose of improvisation", as Forsythe says, "is to defeat choreography, to get back to what is primarily dancing." Dance is not a fixed unit with a stable or static internal structure. Dance does not exist in the way things exist. Dance is a mere event, the production of something highly unstable that cannot be retained. Forsythe has often noted that you cannot take movement anywhere. It exists as an idea. A physicist, for example, simply has to believe that the result which he theoretically considers to be probable indeed exists. But he can only prove it by becoming part of the event.

Dance, and the body in general, exists only in the temporal form, and therefore it changes, and that is what makes it so enormously complex. Spinoza understood the body itself as a dynamic relationship, whose internal structure and external limits are subject to change. This proposition of the continual flux of internal dynamics of bodies allows Spinoza a rich understanding of the interaction among bodies. When two bodies meet there is a meeting between two dynamic relationships: either they are indifferent to each other, or they are compatible and together compose a new relationship, a new body, or rather they are incompatible and one body decomposes the relationship of the other, destroying it.

"Improvisation Technologies" does not set up any rules but offers a perspective on the infinite possibilities of the body, which are offered every second. Linked with discovery, risk and doubt, it is of interest how something can be set into motion, when and why structures settle and solidify and how these can be set into motion again. The concept of the infinite cautions one to experience and feel the body as constantly new. This leads to an open process of performance, which is "necessarily producing ever new possibilities, which do not demand realization, which have their own value and their own effect by remaining possibilities." (Michael E. Epstein)

To extend or to break up the scope of the possibilities requires an opening up towards the radically strange. The body, says Bernhard Waldenfels, shows itself at the same time as interwovenness and separateness of one's own body that cannot be objectified, and an objectified, tangible corporeity in the difference, which prevents you from observing yourself completely: you constantly encounter yourself and slip away from yourself. It is the concept of interwovenness as an asymmetrical one in another, in which one extends to the other. The non-coincidence of myself with myself and with others does not allow that I and the others become members of an encompassing new whole. Thus the process of experience turns out to be unending. According to Waldenfels, you meet the stranger in yourself through the "corporeal self-referentiality", which reveals itself as a withdrawal of one's own self. Corporeity means that "only as another I am myself" - I only grasp myself by slipping away from myself - a concept of spontaneity?

"The more you let go of the control, and give it over to a kind of transparency in the body, a feeling of disappearance, the more you will be able to grasp differentiated forms, and differentiated dynamics (). You try to divert your body of movement, as opposed to thinking that you are producing movement () - it would be like leaving your body in space. Absolution, letting yourself evaporate. Movement is a factor of the fact that you are actually evaporating." (Forsythe)

Just do it

Spontaneity has to do with the value of making and seeing things that do not last, of the transitory and the ephemeral, of the present. And it has something to do with the trouble between what you know and how you experience time. Performance is a place of the entanglement with the present and at the same time the crossing of the infinitely actual.

The irretrievability of the experience of time, which Forsythe allows to experience through feet, complex processes of movements and overlaps of time, the French choreographer Jérôme Bel achieves through a concentration on stillness and nothingness: "I am actually only interested in nothingness," says Jérôme Bel. "Nothingness is the only thing one cannot represent in the theater. So I would like to stage precisely the unrepresentable thing: nothingness, and of course death, which is directly linked to it. But as soon as I think of death, I feel very much alive. This is the awareness of the end and life with life."¹⁰

Vitality and death are only understood as the interplay of the presence of the one in the other. By creating something finite, art returns the immediate power of the infinite. Jérôme Bel rejects improvisation. His pieces

are "written" in advance and precisely defined. The actors do nothing but what they are doing. And yet, with his pieces Bel develops a process construct, which has an impact: it mobilizes the inherent ability of the spectators to react and to experience. It is often hard to predict how the public will react. The reduction to nothing but doing does not allow refracting or reconstructing something, but it creates space for the immediacy of a shared experience. His most recent piece "The show must go on" is an experiment which moves the process between the stage and the audience into focus. It deals with theater and the expectations of theater, but also with the contents with which you deal in your life. The construct causes discarded memories to flow again. The connections made, particularly by the spectators, are spontaneous and cannot be calculated. In the here and now references appear in all their complexity and diversity. Performativity turns into an aspect of spontaneity, that which settled itself historically is transformed by being superseded by that which is in the moment. Acting and ordering, as Gerd Segmund writes, are interwoven in a way that prevents drama from staging liberations, allowing only sedimentations, displacements and fissures during the deconstruction of body images. Bel's body loses itself between all the modesty stored and infinitely comfortable images. The body can be everything. Deleuze loves to quote Spinoza: "No one has yet determined what the body can do" - we do not know, and hence we must experiment.

The question what a body can do, the question of power, is related to the performative dimension of the body. Bel's constructs create a state of being, which marks the transition from the power to act (spontaneity) to the power to be affected (which corresponds to the power to exist). Being is spontaneity: it is pure activity. On the other hand, however, it is a sensibility. It is driven not only by the actors but also the passions of the mind and the body. According to Spinoza, it is this rich synthesis of spontaneity and affectivity which is so important, the intersection of production and affection. We no longer see simply bodies in motion and rest, but rather we find bodies with intention, infused with desire. As we move from sadness to joy, from passions to actions, we are discovering the path of the increase of our power.

Bel's strategy is emptying instead of lecturing. "Do not rely on art. I am not your savior. You have to do things for yourself." His minimalism has a maximum impact: he gives the spectators the power to act spontaneously thus turning the performance itself to an incalculable event.

Say it now

A theater of spontaneity is theater as pure performance, as pure event of a multitude of voices, and thus also discrepancy, displacement,

discovery, risk and doubt. The work of the Dutch theater artist Jan Rissems lives of doubts and questions and experiments with the meaning of being in the moment, being unprotected, being present when something is coming into existence. He invites the spectators to interfere: "to move" in the theater "is in a landscape, in which one can travel", and, like him, to ask questions, to search. Weight is given to that, which uncontrollably appears in the moment, which has been forgotten or ignored, to the moment of insecurity or strangeness. Every thought receives its sleep counterpart and creates an ambiguity that engages into different experiences of perceiving one's own potentially here and now. Rissems's theatre lives off the curiosity of all things, which can communicate themselves, from their simultaneity and coexistence. Godard's "everything and nothing else" is his program.

There are no tricks in Rissems's theater. Going something at the same time demonstrates how to do it. "Theater lets while making." Here, spontaneity means to use nothing pre-fabricated, but to expose oneself to the event, unarmed, vulnerable. The moment of responsibility or decision is a moment of non-knowledge, a moment beyond the program.

"Being creative has always been something different than communicating. Perhaps, the most important will be to create empty interstices of non-communication, disturbing interruptions, to avoid control." (Gilles Deleuze "Negotiations")

This is the calculation of a theater of spontaneity: it is looking for the risky, the almost failed event; it creates an ambivalent state of being. It raises interest in the perception of the "world in which we are living" (Mellau-Ponty), the very own world of the consciousness. It moves along the border between thinking/imagining/ perceiving and communicating. It allows experiencing the difference of one's own consciousness with respect to every communication. Through interruptions the theater of spontaneity makes visible what has no place in the economy. Entertainment, as Dirk Bakker puts it, covers up the difference between communication and consciousness, while art turns it into an event.







Šapućemo tijelima

Razgovor s La Ribot

Razgovarao: Goran Sergej Pristaš



F: Možete li opisati razvojni proces za predstave poput "Mas Distinguidas": u kojem kritičnom momentu odlučujete "to se sad mora pokazati", "mogli bi biti završeno" ili "završeno je"?

Zbog fragmentarnosti "Mas Distinguidas" uvijek dio ima vrlo, vrlo raskoln proces. Ponekad tražim nešto izvan specifično, kao npr. kako koristiti tijelo u komadu "Manual de uso". Na tom sam komadu radila s raznovrsnim knjigama s uputama za upotrebu, od kamere do jediljice za imun, stvarala koristeći ih upute, ali nisam bila sigurna kako će to djelovati kada budem koristila tijelo. Dugo sam sama smišljala upute za tijelo - kako plesati, jesti... Na kraju sam upotrijebila upute tijela da umre - da se iskorijeni. To mi se vrlo svjelo.

Komad s pletom potpuno je drugačiji. Pokazivala sam rid-u nastajanju nekom prijatelju i držala ple za prstu drugih idisa, a kad sam trebala objasniti što ću sljedeće napraviti, nikla sam.

"Ovdje ne znam što da radim" i bacila ple onako kako to radim i u komadu. Komad je bio gotov U "No. 25" željela sam naorati glazbu na vlastito tijelo. Voljela sam taj poseban od Carlosa Santosa i definitivno ga htjela upotrijebiti. Neki otpor bilo je već tada.

S "Misunderstanding" bilo je isto. Željela sam napraviti koreografiju samo naznačujući konike kako to rado plesati baletu. Pojavljuju se dva tijela - prvo koje naznačuju i kreće se spontano te drugo koje pleše u taktu. U oba slučaja, kada ideja postane jaša, proces je - isproba, fikcija, isproba, fikcija. Kasnije sam shvatila da se ta dva tijela mogu naći u gotovo svim komadima. To je vrlo jasno i u komadu "Manual de uso" i u "Narciso". "Narciso" je npr. bila samo jedna vođa, jedna sekunda. Kasnije sam radila na tome kako je pokušati: ali samo ideja je bila brza.

"Narciso" mi je uzela više vremena, uglavnom zbog toga što sam glazbu animirala kod kuće s prijateljima. Jedan prijatelj sa strojem za rublje, mikrovlnom pećnicom i telefonom, drugi s usisavačem, alarmom, melničicom i tanom, treći s aparatom za kavu, pećnicom... Na spomen se više. Zapravo sam željela imati živ zvuk na sceni, ali njeg funkcionirao je sam pojedinačno svaki stroj: i obični pristaju u tonski studu.

F: Koji je važnost spontanosti u vašem radu?

Pogledala sam u reflektir i našla da spontano znači: 1 - vlastitim impulsom, 2 - bez pokoravanja pažnje i bez brige za ljudsko činyenje, 3 - osobe koje uskače u kundu. Sviđa mi se treća definicija. Vjerujem da "spontaneost", osoba koja uskače u kundu, godinama razmišlja prije no što to učini. Iako on može planirati svaki pojedini pokret, realnost da ga zasigurno brzo znenadi. Bilo ima ljudi - zato: teletski, volim kundu. Ona ima možda napravnare plin zvezde: a istovremeno napravnare

Spontanošću se u određenoj mjeri pojavljuje u svakoj izvedbi. Sve ovisi o tome koliko ojačate sadržajnost, koliko ste u stanju raditi sa sadržajnošću. U mojoj je radu gotovo sve mijenano, mijenano i oduševljeno, pa ipek ponekad reagiram na ono što se događa. Kad se nalazim pred vama, pokazujem vam svoje misli, ideje, svoj način gledanja na stvari. Ja ne predstavim jer ne postoji ništa za predstaviti. Ono što vidite ono je što jest, a ono što jest ono je što sam mislio.

Volim misli u vremenu koje prolazi... brzo, polako. Jako mi je važno razumjeti i koristiti tu ideju tijekom procesa. Postoji jaz između spontanosti i večnosti, uvijek se trudim raditi unutar tog procjepa. Osjećam tu prolaznost vremena bolje nego je mogu opisati. Volim taj osjećaj unutarnje bitne. Jedne se stvar pojavljuje brzo, drugo treba puno vremena.

F: Kad izvodite (i kažete da je ono što izvodite prilično ftkano) mora postojati neka vrsta osobnog iskustva s publikom. Koga je važnost takvih iskustava? Čini li vam se ponekad da vi vilita gledate publiku nego ona vas (vas kao osobnost) - ili, metaforično, ama li vaša izvedba oči?

Je vrlo dobro mogu vidjeti publiku, njihove reakcije i njihove oči. U svim predstavama vidim svoju publiku. U "Mas Distinguidas" kao da razgovaram s njima. Tipičan "razgovor" koji je u početku jer se ne pazujemo, ali je vrlo lagan na kraju. Imam osjećaj da postajemo prijatelji, amjamo se zajedno, malimo zajedno, bavimo zajedno. Naravno, kad smo dobro raspoloženi. Ponekad im se ne vidim li se oni ne vide meni - a onda jednostavno idem dalje. Uglavnom je riječ o ovom: sretnete nekog tko vam nešto govori, treba vam vremena da otkrijete svuda li vam se to, odgovara li vam i slično, a uskoro se dopadnete jedno drugom onda stven idu brzo, lijepo i glasno. Metaforično govoreći, da moje izvedbe imaju oči. Ne mogu više ništa ni zamisliti, a da to ne uključuje namjeru pogleda. Nema mi to smisla. Dvanaest, trinaest godina radim s očima. Misim da nikad nisam napravila predstavu bez takvog kontakta s publikom. U posljednjoj seriji istaknutih komada, "Siti distinguidas", situacija je bila drugačija jer je publika sa mnom u istom prostoru, pa me se pogledi istako sreću, a čak bih mogla reći i da razgovaramo telesnim pokretima - brzim, sporim, reakcijama itd. Odnos je jedan prema jedan. Vidim pojedince, ne publiku. U "Siti distinguidas" više šapućemo tjelema nego što pričamo očima. Sve je vrlo individualno, više unutarnje, više osobno.

F: Vi prodajete "istaknute komade" istaknutim pojedincima. Kako vidite idnu nečiji vlastitih nad vašim komadima koji se izvedu uživo?

Istaknuti pojedinci su pojedinci istaknutog komada. Oni nisu njegov vlasnik jer koncept vlastitih ne postoji u samom projektu. Oni znaju gdje će se njihov komad izvesti, prikazati zato što ih je obavijestim i uskoko ga žele

pogledati, izaći iz im je osigurana. Trenutak proizvodnje, pokazivanja istaknutog komada, uživo i kako drugačije jest stvaran. Umjesto ostataka i dokumenta nečega što se dogodilo, cijanim "prolazi" trenutak i prodajem ga kao umjetničko djelo. Ja sam definirala što istaknuti komad jest, a to je ono što istaknuti pojedinci dobiva.

F: Neki pojedinci vaših komada poznati su umjetnici poput Jerroa Bela, Franka B. itd. Također, postoji krug umjetnika koje se danas predstavljaju u istom kontekstu, mesim na Gileas Jobna, Xaviera La Roya, Thomasa Lehmena i vas. Što vam je zajedničko s tim umjetnicima?

Mi pripadamo istoj generaciji. Razumjemo, vide i manje, radove jedni drugih, u nekim se slučajevima jako svedimo jedni drugima, u drugima se uopće ne volimo. Neki sam od njih pozvali da sudjeluju u "Desnaciones" dvojeđnom programu održanom u Madridu kojeg sam pripremala s Blancom Calvo i Jeseom A. Sanchezom 1997 i 2001. Mi imamo vrlo različite ciljeve, ukuse, ideje i načine pristupa vlastitom radu, ali za neke se stvari može reći da se pojavljuju kod svih nas rad na pokazivanju umjetnosti na predstavljanju, tesna, fokusiranost na tijelo, tijelo umjetnika li gola tijela, ogoljene scene, ogoljene situacije, mi i neka vrsta mira, jednostavnosti, svakodnevnih situacija, svakodnevnih predmeta svakodnevnih tekstova, fragmentirane strukture, sistemi li igre, pravila i si. Prvo li postaje u sam djama li samo u nekim. U mom slučaju zbog realnosti plesa u mojoj zemlji početkom devedesetih. Španjolsko, odluku je bilo za brzinu, lakocu, neovisnost i soli izvedba/plesa, ali i za nediscipliniranost i konformizaciju. Bio je to nasan predstavljanje, ali i bycznaja.

Prvo li kasnije vidjela sam neke od tih stvari kod mnogo autora moje generacije. Poput Sarah Lucas i Forced Entertainment, Claudie Tizotti, Marka Barrelinja, Olgo Mosa, Nao Bastaranta i Penake Ojaltira, Richarda Bellinghama i Monice Valenciana, Yara Manzuelicha, Richarda Maxwella, Rodriga Garosa, Meg Stuart, Osaira Gonzala Martea i još puno njih. Slobodni smo i uzimamo udjela u drugim disciplinama, ali i svojevrsnu suradnju među nama. Mnogo su od tih umjetnika zamislili li vodi programe, grupe, događaje, improvizacije, slobode. U svakom slučaju, bogatije je ukoliko nismo svi uvijek u istom kontekstu. Mi nismo grupa. Individualnost unutar velike grupe može biti jednako ako je kontekst vrlo, vrlo širok.

F: Kao što kažete, sve više autoru iz navodnog konteksta zamisliti, programirati i organizirati suradnju. Ja li to neka vrsta suprotstavljenja tržištu? Kakav je vaš odnos prema tržištu izvedbenih umjetnosti?

Vjerujem da su umjetnici uvijek osmišljavali i organizirali načine da se upoznaju, da razgovaraju. To je ono što mi volimo. Razgovorati i biti s ljudima koje vole umjetnost, koj radi u

umjetnika, a suradnicima, za umjetnika i oko umjetnika

F: U predstavi "El gran game" postoje pravila, no struktura je prozvoljna. Takva vrsta predstave traži da publika u određenom mjeri vjeruje da se vi zaista dritine pravila "služavnosti". Svidjelo mi se to predstava, ali sam u isto vrijeme imao očajnjak postojanja strukture koja me podjeća na narativne strukture upravo zbog autentičnosti (ne autorske strukture, već autentičnosti slušateljstva). Koji je razlika za sve vas kao izvođače i koreografe? Što vam daje služavnost i kakvu ona promjenu može dati publici?

"El gran game" bila je jedna od nezavršenih procesa i predstava koja sam radio. Ali ne najavljiva. Iznaj je da takva vrsta predstave traži puno i od publike i od plesača. Neki od plesača nisu bili dovoljno zrela da bi se nosili s takvom mogućnošću, a s tim igrom. Autentičnost slušateljstva bio je ne određeni način diskvalifikacije i jako sam petila zbog toga. Moja je ideja bila biti bezvrijedna slušateljstvo, nego slušanje pravila. Točno je to bio moj predlog plesačima. No nije se ostvarilo. Čak sam bila sretna kada bih vidjela da plesači ponekad vjeruju. To je ne neka način bilo kakav moji idaj. Ali ne upotrebu i zvuk blesera... Iznaj smo se na prvom razini. Ja sam se također mučila zvaničnim izvođenjem samo "femine", dva trenutka prikidanja slušateljstva, glubljom, bogatim i genim, smiješnim pravilima. Tako da i sama nisam puno pomagala, a bilo je prekasno da razmišljam o sebi kao o jednom od izvođača

F: U predstavi koristite vrlo definiran znanstveni jezik, ali također i apstraktan materijal. Iako postoje razlika u njihovim referencama i tehnikama, njima se gradi površina (nekomunikacija). Koliko vam je bitna uzajamnost tih jezika? Kakvo je njihovo eksperimentalno snage? Što im priprema? Jesu li eksperimentalni?

"Ovdje pokušavamo zamisliti politički govor koji izgleda kao gazela." To je bio tekst koji nam je preveo učitelj znanstvenog jezika. Tražila sam od plesača da znanstveni jezik prevedu u ples samo e nogama, i to je već bio ples. Kasnije sam svima dala visoke pete. Nazvali smo tu scenu Noge gazela. Tražila sam da uzvratim rezultat prevođača u noge prevedu opet u ruke. Tada sam tražila da fukoj i kontinuirano skaču. To je bio drugi materijal nazvan Ruke gazela. S tim su scenom prošli isti proces. Ignirali su name tu verziju kao da igraju politički govor, stojeći na stolici. Iznaj smo i sekiju. Onu koju je izvodim zajedno s dodatnim sklapanje i oblačenje i odmatanje hladu i pulovera. Ta se akcija zvala Akcija Dodatak. Preveli su je u ruke i prele i izvodili vrlo blizu publike. Ujelači na stolici kao da vode privatni razgovor. Tu smo scenu zvali Bliza. Svega su matice tih prvih nekoliko riječi nekada bili najnevjerojatniji. Više nego sama igra. Konstruirali smo osjećaj takav jezik sa stvarnim značenjima te s energijom i vojnom da

komuniciramo s gledateljima. Međutim malo pomalo osnivati smo da je takav pristup nemoguća misao. Neki je to bilo navlače točnu ruku, možda najpočetnija. Bio je to trenutak stvarnosti, i to vrlo snažan jer smo otvori tisuću naših napora i međusobnog razumijevanja - nosi četvero, samo među nama.

F: Što je trenutno u vašem važnog istraživanja?

Boje, mnoštvo ljudi, tržnice, hrana, trubačevica, ribe, ha, ha, ha. Završila sam neke stvari u zadnjih deset ili dvadeset godina. Želim idati dalje. Još uvijek ne znam kako, ali pronalazim nove stvari, nove načine, nove pripreme. Godine 2003. bio je mješavina retrospektive i preporoda. Nakon deset godina istaknutih komada na mojem tijelu pripremam nešto što nazivam otkopljeno tijelo, odnosno radim s različitim medijima poput videa, performansa, knjige, drugog tijela i filma.

Pripremam "Panorama", predstavu temeljenu na 34 istaknuta komada koje sam kreirala u zadnjih deset godina i stripsease "Socorro Gloriosa" iz 1991. koji je bio jedna tih komada. "Panorama" ću pokazati u "Late Modern" sljedećeg ožujka kao dio programa Živo kultura, Engleska plesačica Anna Williams preuzet će drugu seriju "Mas distinguidas" i izvodit će je od 2003. nadalje. Radim također svoju drugu videoinstalaciju Take off. Pokazat ću seriju videoinstalacija pod naslovom "Stripsease" u South London Gallery u isto vrijeme kada i "Panorama" u Tateu. Pripremam i seriju "objekt" pozvanu s tim sadržajima te film o "Panorama". Nakon toga ću stat na tri mjeseca da bih mogla započeti novu predstavu za teatar, s mnogo ljudi. Usput, naslov bi mogao biti "Mission Impossible" ili "Esperantoese".

Prevod: Nikola Pristaš

Whispering with our bodies

Interview with La Ribot

Interviewed by: Goran Sergej Pristaš

F: Could you describe the development processes used in your performances, such as Mas Distinguidas. When do you decide that "It's presentable" or "It might be finished" or "It's finished"?

Because of the fragmentation of Mas distinguidas, for each small part or piece a very, very different process is used. Sometimes I am looking for something very specific: how to use the body in Manual de uso, for example. I had already been working with all kinds of operating manuals, for a camera or a lemon-squeezer, and making collages of the instructions, but I was not sure how it would work for the body. For a long time I've been creating instructions for the body to dance, to eat. Finally I used the instructions for the body to die, to become extinct. I liked it better that way.

The piece with the chicken is very different. I was showing a work in progress to some friends and I had the chicken I intended for some other ideas. When I got to the point where I said to explain what I was going to do next, I said "Here I don't know what to do", and I threw the chicken as I do in the piece. The piece was done.

In "N° 28" I wanted to draw the music on my body. I loved this premeditation by Carlos Santos, and absolutely wanted to use it. Finding the pencils was very difficult.

"Misunderstanding" was the same. I wanted to do a choreography just marking the steps,

as classical dancers do. Two bodies appear: the first is the body marking and moving spontaneously, and the second is the body dancing in the imagination. In both cases the process, once the idea was clear, was to try and fix it. I realised later that these two bodies are in almost all of the pieces. In "Manual de uso" it is very clear in "Narciso" also. This piece was one vision, one second. Afterwards, I worked on how to present it, but the idea was a quick thing. "Numerinda" took me more time, which was mainly recording the music at home with some friends. One friend with the washing machine, microwave and phone, the other with the Hoover, the alarm, the metronome, and the dryer, and the third with the coffee machine and - I don't remember now. I wanted to do the live sound. It didn't work at all, so I recorded the machines one by one and went to a friend's sound studio.

F: What is the importance of spontaneity in your work?

I have looked in the Spanish dictionary and *espontáneo* means: 1 - on its own impulse, 2 - unmediated human action, 3 - the person who jumps into a coma. I like the third definition. I believe the spontaneous, the person who jumps in the bull fight has been thinking about doing this for years. He could have been planning every single movement, but the reality will surely surprise him. The bull is a piza: the people that a very theoretically I love comidas. It is the best performance plan ever and the most spontaneous one at the same time. Spontaneity is inside any live performance at some level. It depends on how much you appreciate the present, how much you can work with the present. In my work, almost everything is thought out, measured and decided in advance, but sometimes I react to something that is happening around me. Once I am in front of you I am presenting my thoughts, my ideas, my way of seeing things. I am not representing, because there is nothing to represent. What you see is what there is and what there is is what I have thought out. I like to think in the frame of time passing quick, slow. It is very important for me to understand and to use this idea during the work process. There is a gap between spontaneity and eternity, I always try to work in this gap. I can feel this time passing better than I can explain it. I like the feeling of interior silence. One thing appears quickly, the other takes a lot of time.

F: When you perform (and you say that what you perform is pretty much fixed) some sort of personal relationship with the audience must take place. What is the importance of the experiences you have during the performance? Do you think that you are sometimes watching the audience more than the audience is watching you (you as a person/ly) - or, to be metaphorical, does your performance have eyes?

I can see the audience very well. Their reactions and eyes. In all my pieces I see the audience. In "Mas distinguidos" it is like I am talking to them. Like a typical "conversation". It's more difficult at the beginning as we don't know each other and it's very easy at the end. I have the feeling that we end up being friends, laughing together, thinking together, being together. When we are happy, of course! Sometimes they don't like me or I don't like them, then I just keep going. Most of the times it's - you meet someone who is telling you something - you need time to discover if you like it, whether you feel you are comfortable, etc. and if you like each other then things go quickly, easily and softly. Metaphorically, my performances have eyes yes. I cannot imagine doing anything without eye contact. It doesn't make sense for me. For twelve, thirteen years I have been working with the eyes. I don't think I have ever made a piece without eye contact. In my last series of distinguished pieces, "Still distinguished" the situation was very different because the audience are with me in the same space, so our eyes are in constant contact, but I could say that in this piece we talk with our body movements - fast slow - with our reactions, etc. Here the relationship is one on one. I ask individuals, not an audience. In "Still distinguished" we are whispering with our bodies more than talking with our eyes. It is something for each person individually, more intense, more personal.

F: You are selling "distinguished pieces" to distinguished proprietors. How do you see that idea of somebody's ownership of the pieces you perform alive?

The distinguished proprietors are the proprietors of a distinguished piece. They are not the owners because the concept of ownership doesn't exist in the distinguished project. They know where their piece is being placed or being presented because I inform them, and if they want to see their piece they always have a place at the venue. There is a real moment when a distinguished piece is being produced, presented, when it's alive or whatever. Instead of having the status or the documents of something that happened, I value the ephemeral moment and I sell it as a work of art. I have defined what a distinguished piece is and that is what a distinguished proprietor gets.

F: Some of the owners of your pieces are renowned artists such as Jerome Bol, Franko B., etc. Also a group of artists is usually being presented in a similar context as yourself: Giles Joben, Xavier Le Roy, Thomas Lahnemann. What do you have in common with those artists?
We are of the same generation. We more or less know each other's work and in some cases we like each other very much, in others we don't like each other at all. I have invited



Da li se može plesati logičko podizanje plesa

Neka pitanja i odgovori o predstavi Weak Dance Strong Questions
Jonathan Burrows i Jana Ritsame
pleser Bojana Cvajc
foto: Herman Sorgeloos



"Dobro veče, moje je ime Jonathan Burrows, predstava se zove Weak Dance Strong Questions i traje pedaset minuta."

Vidim dva čoveka kako umenada zakoračaju postrance u beli, podjednako osvetljeni prostor, kao da zauzimaju pozicije za izvođenje. Potko su počeli da se kreću u blizu praznog prostora, protok vizuelnim i zvučnim šumovima prema ulici otvorenih vrata i prozora, ja šikuram u nedoumici, da li je improvizacija ili je koreografija. Umenarost nentencionalnog pokreta je toliko slična da se čini svestanom i tako me vodi tumači u moje razumevanje improvizacije na prvi pogled. Da li sam zadovoljna što prepoznajem Burrowsa kao profesionalno obučenog plesača koji se sada kreće na način koji bi se mogao opisati kao neprestano razlikovanje tog što njegovo telo 'potreba' kao ples, dok plesačko telo Ritsame bez nestrudnog vokabulara pleše nešto poput 'plesanja plesa'? Ili ubrzo moram da se razvedem od posmatranja te razlike kao oagledne, unapred ugrađene uslovnosti njihovog plesa, kako bih mogla da uvidim ono što plesni preko datog, name, kako ovaj duo nastavlja da crta nešto poput magnarnog plesaja plesnih pokreta, pojavljujući se i nestajući pre no što će ponoviti oblik? Da bih razumela 'zadržak' koji je doveo do aktivnosti 'pokretanja u sred' nečega, ako bez strukturalnog oja, moram i da primetim da su se ova plesača odvojeno i nezavisno udružila u istu produkciju telesnih akcija ispravljenih bilo kakve značenske vrste suzev toga da budu odgovorni, mućani ili glasno odplešani i nepuštani pre no što su mogli da uspostave pune 'rečenice'? I da se pitam kako ovaj ples opetaje kao duo gde dvojica misle da komuniciraju, pa ipak, ne sudeluju se ili ne uključuju jedan drugog, razvijaju plesne asocijke? Majim li o 'zadržku' na kojem počiva prećuti dogovor?

Pivlači noge jednu kraj druge, kako da odviseš čvor? Ja bih verovatno pravila desnu nogu napred, ali šta on radi, on počne da skaka i obe noge zalepljene jednu za drugu i umenada zis-taje i gladi ruke kojima je držao noge. Sada mi pogled prelazi na drugog, koji nešto bescita post-mo po zadnjem džepu i hvata se za nj kao da će mu se celo telo okrenuti prema zadnjici. Da li pristaje zato što je shvatio šta radi ili zato što sada postaje osećaj toga, da mu se telo upušta u skok napred i sporece jednom, čaput? Da li on to fizička sposobnost kreiranja ili se to odjeva pre no što je mogao da ga kontrolira i zaustavi? Mogu li da postoi ono što vidim? Ako mi nuka ne

stigne sve do zaiskaze takmičuju se s brzinom pokreta, mogu li upaditi da ga sagledam u potpunosti? Ili sam prenapućena ekscesivnim konstantnom promjenom, ovoga plesa poput živog, fluidnog napretka u oblikovanju krajolika, koj je u jednom u drug trenutak nastao, a jedne u drugu predstavi, a jednog u drugi upao posmatranje, ne samo mog li pogledati drugih gledalaca, već nastiti i samim uvedoćima? Da li onda nalazim da ovo može biti pouzdan opor? Ili se plašim od koje tačke bih mogla da smislim nekakav automatizam pisanja plesa, oblikovo oslanjajući otvoreni koncept toga šta je ples? Da li bi bilo zamisao i uzbudljivo citati zapadni partituru i njeno upličenje u plesu, jednom kada ste upali da ga zasvoite? Ili vam je obasidno kada shvatite da nema poziva da se ovaj pokret namne kao nešto ispruženstvo, u odnosu prema specifičnim značenjima koje su prikazani i otud zahtjevana da se privedu? Uključeni ste u nepodudni uloge između izvođača i publike, gdje se mljevanje-plesa / privlačenje-plesa / pisanje-plesa / gledanje-plesa odvija i iz izvođača i za gledalaca kao zam- u-jednom procesu. Da li vas interes je zadovoljstvo saditi u razmaku prema izvođaču koj pleše ono što gledalac može da misli i zamisli kao ples koji bi onaj mogao-li plesati? U namjeranju da zadržim i ispravljam predstavi, WDSQ na fenomenalnom planu, moje "pisanje" je, svakako, strasno promisao kojim bih željela da predložim analitičku interpretativni model mog dela kao plesa koj predstavlja logiku činjenja plesnih iskaza. Suprotno onome što bi se činilo da preporuča još jedan čističak plesa u smislu proglašenja "iskaz" koreografije, kompozicije, autorstva i interpretacije, predložim nultu tačku pokazivanja s kojeg WDSQ ispruže granicu pokreta kao ples - ne, ne granicu plesnosti kao takve (o čemu ne možemo ništa da kažemo zapravo) - već granicu smišljanja pokreta prema otporu nutračni njegovog učlićavanja. Ako u tumačenju WDSQ potražim Wittgensteinove stavove, parafrazirajući ih ovako: Ne možemo misli ples, koji ne možemo plesati, zato ne možemo ni plesati ono što ne možemo misli kao ples.¹ Moguće u okviru takvog ograničenja može se razmotriti jedino ako se odvijem kao događaj, koje neobdno zauzima neki oblik. Stoga, kako se može plesati mogućnost plesa, kada svaki pokret uvijek već uključuje drugi pokret? Možda se može plesati "mljevanje plesa"² kao pokazivanje "iskaz" logičkog podizanja plesa. Kako bismo ustanovili na koj je način improvizacija u WDSQ ograničena ili otvorena, svaki iskaz možemo uzeti kao analitičku propoziciju, pri kojoj svaki pokret, kao i svaki stvar u iskazu, sadrži mogućnost svih situacija. Svaki pokret na boku stranici praznog prostora upućuje jedno moguće stanje stvari u forme šta se može plesati. Mogućnost nastojati kontiguiranja pokreta se na samo mjesti imaginira, ili potom interpretira, već se uplićuje i pokazuje u izvođenju. Tako svaki iskaz uključuje propoziciju, kako pokret stoji a na šta jesu. U svakoj propoziciji napred pokreta se omoglašava u razgovoru, ali je vidno da se u

svakoj instanci "iskazuje mogućnost kao stava" (Hans-Thies Lehmann?), da svaki pokret izrazi a znanja o iskazivanju neobd pravovajnog što da uzima biti napuštano ili zamjenjeno nečim drugim. Svaki iskaz izlazi mogao, obavljajući se poimati nastupanja jednog pokreta drugim, tako da svaki nastup kao da ponavlja prethodni pokret. "Propozicija je nepotpuna" tako "potpuna svaka neobd"³, što odjekuje i u onom Cagaovom dikumu: "Anything goes, but not everything happens". Otud se uključuje potraga za unutarnjim svojstvima, iz nalazimo u procesu stvaraju "zašto", zašto ovaj, a ne neki drugi pokret, i u iskazu je važni sve to sa osobama koje izvode, ono namjajanje koje pruža udobnost ispravljanja kojeg udela plesača i ispravljanja proučavanja. "ovo mi se dopada a ono ne". Nalazimo i autistične odnosačija za dolo i subjektivnost plesača ne može se ubrditi, kako se sve materijalno odlika plesa pojavljuje u forme propozicije. Koji onda formu propozicije WDSQ usvaja? Ili da jednostavno priupitam, šta je ono restriktivno i šta se izdvajaju istim u obliku improvizacijske varijabilnosti? Ono što Burrows i Risema nazivaju "plesanje pisanja" je što nalazimo i u našim predstavljaj je upravo onaj koj obuhvata sve oblike plesnih iskaza. Svaki plesni propozicija potvrdjuje uplićenu formu pitanja: "Da li stoji stvar ovako?" Stoga je u svakom pojedinačnom istinitno izražavanjem pokretu, materijalno odnosed logički prototip pisanja: "Može li dno da plesaj? i može li ovo da bude ples?" U okvirima ove opitne propozicione forme pitanja, sve je promjenljivo: jer je svaki pokret, podvignut logičkoj propoziciji koje sama po sebi ništa ne govori ili, drugim načinom, obdava sve, tout et rien d'autre (Jean-Luc Godard), svi i ništa drugo, odnosno, ne nešto posebno ustaljeno.

Budući da u logici nema nultke između opšteg i posebnog, jer "bih opšte na znači ništa više od toga da bude slučajno valdno za sve stvari"⁴, sledoće pitanje gles: kako se propitivanje može artikulirati u plesu? Kako izgleda plesni pitanje, ne neka određena pitanja, već formu pitanja?

Forma propitivanja u WDSQ je otvorena u tipu smisla pokreta. Svaki iskaz se prikida u tačku u kojoj oblik pokreta teži da poprmi inteli gnohnu formu, formu koju izvođač mogu da prepoznaju i pismale, ta u njegovim slučajju vanjsku i ponove. Kao da pokušava da smisli ne materalnoj kontroli, svaki pokret se zaustavlja u tačku u kojoj stiču samonastajivost izvođača. Na ovo osenacaju traze uzeti opreznostu kojom se donosi odluka da se neki pokret pismale i promeni. Nje već o spontanog samo-ekspresij, koje se odvija uzviti onoga što izvođač (zato da) znaju. Naprotiv, sprovodi se kognitivna kontrola u obdavljanju spontanah "otvira" plesa, koji inače uvijek odmah otvira jazbiku prirodu. Na postojni mesta četo i častunsko modernističko u ovom upu, jer bi to podrazumevalo "čitanje" plesa prema izvornom idealu plesa, dok se ovde odvija postojanje

prikazivačkog u plesu. U protivnom, bio bi više materijalnoj opora da se ovo dalo tumačiti ekskluzivnim logikom fizičkog koncepta. Premda Burrows i Ritsma ne naglašavaju konceptualističku namjeru da raspravljuju ples u Wittgensteinovska analitička logika je uključivo proizvod koji interpretacija koja im je jedan od mogućih interpretativnih modela pripisuje, ali zasigurno oštiru diskurzivnu misao u opisanju body-mind odnosa u plesnoj produkciji. Da njihov interes proizlazi iz fenomenološkog istraživanja svakog plesa, umesto da samo udele formalističkog konceptualnog izgovora koji bi se ispostavlja kao demaršistički mišljenja plesa, može se precizno poentirati u natcu između pitanja koje se postavljaju: "Šta bi mogao da plesni sadržaj?", pitanje koje je protipostavlja da može plesiti: "Šta je to što plesni sadržaj?" Štaci, štaci, je reč koja me ubjeđuje kada plesim u WDSQ, kao da sam zaslepljen glatkim, ali odlučnim kontinuitetom u kojem prolazi trajanje predstave. Kako jedno za drugim slede pitanja? Koja operacija povezuje smernyjanje fukseja i reči u ovom plesu?

Kako su "tve propozicije jednake vrednosti" a "hyperfino jesu si moraju biti nezavisne od rešenosti", tako i verjetnost pokreta od jednog do drugog iskaza razvija se operacijom davanja jednog pitanja iz drugog, pitanja na pitanja itd. u novu sukcesivno pri menjenoj propirivaje ekskluzivni konceptu rečanja i tako dalje. "Ne postoje obaveze u događanju neke stvari samo zato što se neka druga događa. Jedna nužnost koja postoji je logička nužnost."⁷ Ako ne postoji nečim da se upotrebi kauzalnost odnosa pokreta, na primer, u trajanju neke reči postoje li dazna koja ostale leži, jedna pokreta koja napredni jedan pokret ka drugom je nužnost propirivaje, oblikovanja plesa u propozicionoj formi "pitanja". Dosadno je svakom ko trudi naprećući u očekivanju i predviđanju onoga što sledi, jer novo u ma kojoj instanci nije očekivanje onog što "još nije" ili iznenađujuć. Ako logika prelazi svakom skrupitru, zaključena ne onim "kako" već "šta", zašto upotrebi slavimo to svako nešto što svako pitanje pitanje donosi? U odgovoru na ovo pitanje WDSQ jasno pokazuje da konceptualistička deklarativna izjava: "Ovo je ples" nije dovoljna, i da su, otuđ, Burrows i Ritsma oduzeli da izrazi i podršku se procesu propirivaje umesto da samo pokazuju li iznove izgovor zahteva. Wittgenstein zapisa da svako mogućnost mora već biti u samoj stvari upisana, "Šta je mislio, takozna je i mogućost", ali ono što je u logici proleksi ekskluzivni rezultati, u plesu je dato iskustvo pisanja koje omogućava da se ostvari svake mogućnosti u obliku pitanja.

Ako je svake potvrdjenosti svodena i prikazana na realizacijom mogućnosti zašto se ovaj ples upotrebi odava u strogo omeđenom trajanju? Distanciraju odnosaivnje materijalnosti ovoga pitanja kaže: zašto je potrebno da zauzme prostor i vreme, moguće (u plesu) koje je uvek-već misli? Zašto je potrebno da se izvođači umore od zadatka? Umorni su od

plesanja?, ali se mogu otupeti timo ne-iznenađenjem. Rad koji je uključen u pedeset minuta je neopodan zaradi odnosa bi ka kakve politike li nužnosti, što bi se dilekuzivnim terminima moglo nazvati "ekstremnost i za što On odbacuje svaku poredak preferencija, svaku organizaciju pokreta prema ojačanju. Pa čak poimenu mu je prostor, politično su mu potvrdjenosti prostora i onaj man u koji prostor čini ostvarenje događaja mogućim? Ovim ujednačeno bled ovaizljanju prostora i unapred markiranoj trajanju pozivaju da do odnosa plesu raspravljanje plesu, sile koje može da se odvoji i da rad uključuje kako bi poslužila zasebnoj funkciji zastupanja predstave. Moje opće kratkog izvedke predstavio jasno se otkriva nedovoljno. Ako sile na može da posluži, a u prikaz tome govore sve one neke kojima tridim nečim da objasnim kako je produkovan ovaj ples. Ili preciznije, kako se može razumeti organizacija njegovih pokreta, jedini drugi način da se na predstavi referira jeste da se pokazuje. Neki u publici, napuštajući "kako to izgleda", ovelu su WDSQ na svom toku, tako se nikada nije dešalo da niko od gledalaca stup na scenu u toku predstave. S ove strane se WDSQ samoudele obavezujuću distinkciju vužu se ne-iznenađenju i igraju u nedanem li iz razmerenosti belom, jednako ovetljenom prostoru sa okružujućim nakon-izoliranim zvucima, WDSQ pokazuje aktivnu indikativnost prema uzoranjim specifičnosti konkretnog mesta, tako da omogućava ogled nečeg što je svedu pomeljivo. Dvoje je usredsteno na još jedno, ne-iznenađenju, koji se tože nemogućnost susreta tela koja se uspinjuju odgovorju bez ikakvog napora, odnosno, tože što ne označuju namerno distancu između sebe, čak i kada stoje blizu, a opet nikada se ne dodiruju. Ovim onoga što je uspred zato kao prostor, vreme i ne-kontakt, neopodan je ne da ostvari već da distancu iznenađenja, iako čega pokret dobija kvalitet "pokreta u sud" nečega, koje postaje nešto samo ako bude vodilo nečim drugom i to intersticijem akcijavni koje aktivnosti izmicanja pokreta. Različiti odziv publici su moguću, gotovo da su unadunati li protipostavljeni situacijom u kojoj je gledalac primnudi da donese odluku o sopstvenom stavu. Kako se postavlja prema radikalno demaršizovanom obliku plesa, sile je to zahteva koji se da svetu preli: prelog neprihvatanja ("svi miho, ali [samo] nas ovaj ples podseća da) ne da se svu daznati?" Jedan odgovor je "ne, ne istatim plesu, ukoliko je kao gledalac ne vidim nešto upitno li propirivaje u tome plesu i ne plesati u imitativnosti. Drugi mogu li ostvarenju odzvu su oni koje odzvu, koje su odluku da razliku izvestu su prisutnosti sa predstavom. Ako "propozicija uključuje svi što propirivaje uključuje, ali ne i ono što je projektovano"⁸ potdikačivati sam da kao gledalac: problem i doprinos svake peropirivaje ike su moguću situaciju. Moje naitod u iskustvu koncepta projekcije bio bi da medem smisao svake propozicije potdikačivaju je videti je "u" i "kao" pokret u imaginarnom dno-scopu. Zahvaljuju

namerno slabosti koja se ogleda u tome što su izvođači posvećeni paradoksu neman-omajnog, gotovo poput slušajci neodređenog samozastavljanja, dopušteno mi je da se "u predstavi WDSQ nadam kao subjekt koji odnava grame dela, li nadije mogu razumevanje onog što opažam. Iako se čini već upodabljajem, kao da se stanje ovisnog dela" primenju na svaki predmet tumačanja dines, ovelu, e plesu "ekstremnost" od namere da izgleda kao izvesti ples, gledaču dajoz snagu i je snazno ohrabren da "radi". Kako? Postavljanju i misao plesu ne samo kao pitanje "da li ovo plesu i da li je ovo ples?" već u koraku premlatanja u položaj onoga koji plesu.

S druge strane, mogu da dopustim da predstava sa imom rezono u svojim antiterpretativnom matiru. Na "iznenađenju", ne oasim primnudi da donem nepotpuna, da postavljam pitanje i da protiv proces istraživanja sopstvenog kapaciteta imaginacije. Umesto toga se napuštajući iz "igrali" udeležavanja plesu kao šumova, slično tome kako se uovu u fenomenu koji ne zahteva razumevanje, kao što je prvi iskustva neke nepoznate instrumente i melodije, na primer. Svakim je i pri tome, ponavljam u sebi kako ih zadirali li produžiti otkiva zvuka. I kao što uživam u slušanju jezika koji razumim i li ne razumim, ali ne mogu da govorim, moj jezik vuže imine morfološke pokreta govora. U iskustvu sam da igram ovu igru tihog iznenađenja, pokušavaju da izvedim svaku mali konik u pokretu pri no što mi umekne. Tu nelazim nelazdu, iznenađenje, stanovitost u kratkose zahtevanju između "sadrž" plesu koji se priro (kako ga vidim) čujem i čak kao osetim da bih mogao da ustupim i zaplošim i neposredno onkopirnog naitod sile, izgovor je, iznenađen u stoku odlučuje se na potzvu pomeitnosti mog bez-glasnog resenzualizirajućeg ponavljanja.

⁷ 51 "We cannot think what we cannot think: so what we cannot think we cannot say either." Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (trans. D. F. Pears and B. F. McGuinness), Routledge London and New York, 1954.

⁸ Ove suzmi dugimz amebiz plesac i fizičar koji li Benjamin, imeno neno-izp.

⁹ Hans-Thies Lehmann, "Fragments on Considering Theatre as a Realm of Possibilities", *Theater und die Theatertheorie* SPREAR, München 2001, 25.

¹⁰ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus*, paragraph 6.150.

¹¹ Ibidem, paragraphs 5.4541 and 6.1031.

¹² Ibidem, paragraphs 5.6081 and 6.4.

¹³ Ibidem, paragraph 6.37.

¹⁴ Ibidem, paragraph 3.03.

¹⁵ V. Giles Deleuze, "The Exhausted", *Essays Critical and Clinical* (trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, 164.

¹⁶ *Tractatus*, paragraph 3.12.

Can one dance the logical scaffolding of dance?

Some Q&A on Jonathan Burrows/Jan Ritsema's *Week Dance Strong Questions*

written by: Bojana Cvejic

photo by: Herman Sorgeloos

"Good evening...my name is Jonathan Burrows: the name of the performance is *Week Dance Strong Questions* and it lasts fifty minutes."

I see two men suddenly walking from the side into the white, evenly and brightly-lit space, in a manner of taking their positions to perform. As they begin to move in the silence of the empty space invaded by the visual and sound noises coming through the doors and windows open on the street, I fluctuate between thinking it's improvised or choreographed because there is a compelling direction in the unintentionality of the movement. Am I content in recognizing Burrows as a trained dancer who is now moving in such a way that one might describe as seamless de-framing of whatever his body 'knows' as dance, while Ritsema's pedestrian body is 'dancing dance' with no pre-conceived vocabulary or knowledge? Or do I have to dismiss my hook on 'the difference' between the two as the only obvious preconceived condition of their piece so as to learn how this duo draws an imaginary dance-scope of movements appearing and being dropped before they could acquire a form? In order to understand the task that brings them into the activity of moving in the middle of - yet without a clear structural end, do I have to notice that both dancers are separately and independently immersed into the same production of body-differences void of

any meaningful purpose except to be uttered, stammered or danced out loud and abolished before they could establish full 'sentences'? And to wonder how this dance stands as a duo where the two never communicate but still develop dance-noises, which do not clash or deny one another? Do I have to think about 'the task' that this tacit agreement rests upon? He draws his legs together: how will he undo the knot now? I would probably shift with the right foot forward, but what as he doing, he begins jumping with both feet glued together and suddenly stops and looks at the hands he held his legs with: how my gaze passes over to the other who is fumbling with his fingers to his back pocket and clinging to it as if his body had to turn to his bottom: Does he stop because he realizes what he is doing or because he knows how this feels: so his body ventures a leap forward and stumbles once, twice? Is he frustrating his own move or does this occur before he could control and stop it? Can I follow what I see? If my hand cannot register competing with the speed of change, can I even see it complete? Or am I overwhelmed by the excessive pace of change, this dance like a live landscape different from one moment to another, from one performance to another, from one viewing angle to another not only to me and all the other spectators but to the makers as well? Do you think this then an accurate description? Or are you wondering from what point could I be inventing an automatism of writing a dance derived from an open concept of what dance is? Would it be boring or exciting to read or watch it further on when you picture it? Or is one bored when one is not invited to decode and translate what is presented into the intentions of the author, having no specific meanings to interpret? Or when the dancer appears in the role of someone 'reading dance' while doing it at the same time in such a manner that the producing/distributing/consuming as thinking-dance/making-dance/dancing-dance/viewing-dance happens for performers and spectators alike, as an all-in-one-process? Is it enjoying or highly pleasurable then to sit at a distance from the performer who dances what the spectator (can think of and imagine as dance (s/he) could be dancing?

My 'writing' - willing to capture and discuss the performance WDSQ on the phenomenological level, is of course a strategic failure with which I would like to argue for a Wittgensteinian model of interpreting this work as dance that presents the logic of making dance-utterances. Contrary to the attempt to name dance in terms of choreography, composition, authorship and interpretation, I propose a zero-degree departure in which WDSQ draws a limit to movement as dance - no, not to danceability as such (about which we cannot say anything) - but to the expression of movement against the resistance of the body. If I borrow Wittgenstein's words, I can say: We cannot think a dance which we cannot dance so what we cannot dance we cannot think as

dance either¹. Perhaps we can dance thickness² showing the logical scaffolding of dance.

In order to determine in what way the imposition in WDSQ is restricted or stays open, each utterance can be regarded as a proposition in terms of analytical philosophy, in which every movement, like any object, contains the possibility of all situations. Every movement writes into the virtually white sheet of empty space one possible state of affairs in what can be danced. The possibility of different configurations of movements is not only thought, imagined or interpreted consequently, but is uttered and shown in performing. Thus every utterance articulates a proposition: how movements are, not what they are. In each proposition a set of movements occurs as possible when uttered, but it is important that in every instance there is also what Hans-Thies Lehmann calls "the experience of possibility as such"³, that every movement springs out of the knowledge of uttering an arbitrary something that will be soon abandoned or substituted for another something. "A proposition is incomplete", albeit "a complete picture of something"⁴, which is echoed when John Cage states that "Anything goes, but not everything happens". Therefore, one dispenses with searching for internal properties, which one might find comfortable to examine as the personal input of the dancers and judge according to one's own "likes or dislikes. Nothing fixed or essential in this work or the subjectivity of these dancers can be determined, for all the material features emerge in the form of propositions. What is then the form of proposition that WDSQ adopts? Or could I simply ask the question, what is restrictive or stays the same in the abundance of improvisatory variability?

What Burrows and Ritzema call "dancing questions" (and what we can find in the title of the performance) is exactly the expression that presupposes the forms of all the dance-utterances in which it occurs. Every dance proposition asserts this general form of the question: "Is this how things stand?" So, what is materialised in every single movement that is arbitrarily chosen is a certain logical prototype of the question: "Can this dance? And can this be danced?" Within this general propositional form of question everything remains variable, because every movement is subjected to a proposition of logic that says nothing in itself or that, in other words, is a promise of everything, (but *en rien d'autre* [Jean-Luc Godard]). Since in logic there can be no distinction between the general and the specific, for "to be general means no more than to be accidentally valid for all things"⁵, the next question is: how is questioning expressed in dance?

What does it look like to dance questions, not particular questions, but the form of questioning?

The form of questioning in WDSQ is embodied in a type of syntax of interruption. Every utterance breaks at the point where its shape

tends to acquire an intelligible form, a form that could be recognised and reflected upon by the performers, and varied or repeated at worst. As if it attempts at suspending the mind a control, each movement stops at the point where it gains the self-consciousness of the performers – which could be considered as the achievement of the modernist ideal of pure dance language. However, what is alien to this modernist quest in WDSQ is that the dance seems to be scaffolded by the logic of an external philosophical concept. Although Burrows and Ritzema do not stress a conceptual urge to discuss dance and the connection with Wittgenstein's analytical logic is there only in my interpretation, what they certainly do show is a discursive involvement with examining the body-mind relationship in the production of dance. That their interest prevails in the phenomenon of making such a dance could perhaps be pinpointed in the difference between the question that they do not ask "What can I dance now?" and the question I presume they might be asking "What am I dancing now?" Now, now, is the word that compels me to present tense when I write about WDSQ, as if I am blinded by the smooth and decisive continuity in which it proceeds in all its duration. How does this dancing question follow? What is the operation that connects the alternating fluxes and interruptions of the dance?

All propositions are of equal value⁶ and "hierarchies are and must be independent of reality"⁷, so does the variability of movement from one utterance to another reveal the operation of deriving one question from another: a question on a question or a question etc. in a chain of successive applications of questioning equivalent to the concept "and so on". "There is no compulsion making one thing happen because another has happened. The only necessity that exists is logical necessity"⁸. When there is no way to ask what the causal relationship behind, for instance the left arm twirling after the right leg drew a circle, would be, the only urge that drives one movement to another is a necessity to question, to shape dance in the propositional form of "question". Those after the suspense of predicting what could come next will be bored, for the new in each instance is not the expectation of the 'not yet' or 'surprise'. If logic is prior to every experience, concerned not with 'how' but with 'what', why do we celebrate something that every dance-question needs? This is where WDSQ clearly shows that the conceptualist declarative statement "This is dance" is insufficient, and that Burrows and Ritzema choose to search and undergo this process of questioning rather than allow or state it. Wittgenstein writes that every possibility must be already written into the thing itself: "what is thinkable is possible, too"⁹, but while in logic process is equivalent to result, in dance it is the experience of dancing that makes possibility arise or the question prove its form

Instead of making a Barthesian "after-the-death-of-the-author" conclusion, ironically saying that it is up to the viewer to give answers, I will provide two possible responses of the enjoying spectator.

Since "a proposition includes all that the projection includes, but not what is projected"¹⁰, I as a viewer am induced to extend and complete each perceptible utterance into a possible situation. My method of experiencing the concept of projection would be to think of the sense of each proposition by placing, seeing it in' or 'as' each movement in an imaginary dance-space. Thanks to the deliberate weakness of the subject, committed to a paradox of unintentional, almost indeterminate chance-like self-expression, I am admitted into WDSQ as the subject that sets the limits to the work or rather to my understanding of what I perceive from it. Although it always seems to be the case, here I am strongly encouraged to complete the work alone. On the other hand I may as well decide to allow it to resonate with me in an anti-interpretative manner. I do not "participate", I do not feel the compulsion to finish the incomplete, ask questions or pursue the process of investigating my own capacity to imagine. Instead I indulge in a game of doubling this dance-nose like one enjoys an instrumental melody. While I am listening to it, I am repeating it to myself so as to preserve or prolong the imprints of the sound. Or as when I enjoy listening to a language I understand but cannot speak, my tongue is secretly mimicking the morphological moves of the speech. Or, finally, as what Susan Sontag describes as the interpretation that endeavors to repeat the "working" of the work. In the dance that scaffolds the logic of articulating thoughts like dance utterances, I am tempted to play this game of silent stammering after the speech, trying to recapture every small step of change before it escapes my senses. There I find my audience squeezed in the short delay between the 'now' of the dance as it is making itself and the immediate syncretized 'after-now' of my soundless re-sensualising repetition.

15.51 "We cannot think what we cannot think, so what we cannot think we cannot say either", Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, trans. D. F. Pears and B. F. McGuinness. Routledge London and New York 1974.

2 I owe this term to the American dancer and philosopher Jill Sigman who I recall using it.

3 Hans-Thies Lehmann: "Fragments on Considering Theatre as a Realm of Possibilities", *Theater gestern zum Theaterbisher* SPILART, München 2001, 25.

4 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus* ... , paragraph 5.156.

5 Ibidem, paragraphs 5.4541 and 5.1231.

6 Ibidem, paragraphs 5.5561 and 5.4.

7 Ibidem, paragraph 5.37.

8 Ibidem, paragraph 3.02.

9 V. Gilles Deleuze, "The Educated", *Essays Critical and Clinical* (trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco), University of Minnesota Press Minneapolis, 1967, 164.

10 Tractatus ... , paragraph 3.12.



Xavier Le Roy SELF-UNFINISHED

Nešto kao fenomen

piše, Márton Spångberg

*Fenomen tijela najteži je problem
(Martin Heidegger)*

Šteta morao biti indiferentan, kao da nemate estetski osjećaj
izbor "readymade" zasnuje se na vizualnoj indiferentnosti i, u isto
vrijeme, na potpunom odsutku dobrog i lošeg ukusa
(Marcel Duchamp)



1 Pierre Cabanne: *Duchamp with Marcel Duchamp*
(New York: 1971) str. 48

"Think Performance" naposljica o nedavnoj reklamnoj kampanji za trapezice Lee Cooper, a dobro
prihvaća u naglašanju dva smisla, poput druge kože - "prodnj stretch" - to kao istaknuti kanon u
suvremenom europskom plesu

Kožu možemo zaključiti jer je taj stariji upućivanje postao sveden zbog dnevnog reda kulturnih
isključivanja gdje je prodrlo ono od čega se trebamo udaljiti u konist "prijevoda". Isključivanje na
rubnim narativima mora jednostavno biti upućeno kao "prema", dodajući strofika kad da ne
bismo stigli do vlastite aporije, a početak mora ostati biti bezuvjetan!

Ali što je s drugim globalizacijom, na kožu, čak ni tijelo, već onim plesa. Preostalo artikulirane u
trenutku kada se vrše gotovo nitko i ne trudi u u plesu studiju. Barem ne prije nego li je komad
te nazvano suvremenom terminologijom prijedlog, proviđen, napisan i provjeren. Uvijek iz sate,
kao u Lipton kofeina. Zato je i tje u smislu konstante vlastitog mozga postalo sumnjivo "veštiti" u
plesnom studiju? Prikazanje plesnom studiju ne smije biti shvaćeno kao preopterećenje vremenost
plesa i pokreta, već pomera kako "plezni studio" obuhvaća pojam koreografije i kojom melo-
dijama može biti stvarnina. Koreografiju je danas poznatiji plesni studio jednako koliko vizualnom
umjetniku treba i ne treba škola. Svakako je sredstvo relevantno dok može biti konceptualno prov
jereno, a to se doduše ne smije zabunom provizati umjetničkom djelom unutar i po sebi samom,
što je uočila pogreška gdje high-tech procesa tijelo i njegova kretanja. Isključivanje studija, kao i
njegov povratak, čia su komplementarna načina isključivanja mogućnosti u jedinstvenom
odnosu koreografije, u smislu konvencija, prostora i prostora apertur, interpretacije? Drugim
riječima, ne dođi do prvih funkcija studija kao sredstva za mogućnost artikuliranja koreografije s
otvorom na radikalno drugačiji i drugi modus ili percepciju

Dakle "Think performance" nije odstupanje od tijela. Paradoksalno, intenziv za jezik i njegova stan
je u odnosu na tijelo u pokretu stavio je tijelo, ali nako drugo tijelo, u anedite ovog spričavanja.
Tijelo upravlja nije više ono što se otkriva: već diskursi samog tog otkrivanja. Dobivajmo li
medla potek od analize prve dijagnoze, gdje "dijagnoza ne utvrđuje naš identitet međusobnim
odvajanjem dvojako! Ona utvrđuje da smo mi to razlika, da je naš razlog razlika diskursa, naša
povijest razlika vremena i mi sami razlika misli. Ta razlika dakle je od zaključivanja i ponovno
proizvođenja pojeka, oni je čine tog što jerno i čisto!

Doduše, to je drugo tijelo mnogostuko, ne samo kao kletaj (što ono može biti i postati), već i s
otvorom na trajanje (što ono posjeduje). To tijelo nije samo tijelo u postojanju (Delaunay &
Guattari) nego i more-in-corpore koj ubrjava izvodi, i o-bjeguje (uvodi) granicu. Granice
transformirano da bi bilo "u" svom vlastitom ojačanju i "s" nym, da fiktiv Telling der Grenzei,
postajući čistotno tijelo koje ne funkcioniše kao manifestacija (u zračnoslojnom smislu), već
kao druga funkcija i bujenje. To je tijelo u pokretu, ali bez utvrđivanja, op nepredviđivog prijevoda i
upravljanja upravljanjem vrijednost, vrijednost koja je u sobi bučja i plutačica ukoliko tijelo nije medj
ta ne određuje sadržaj, nego izabavlja odnos među alama! Ovo tijelo zaigralo nije novo li što
se toga liče, subverzivno. Lascate ga je nedavno približio globalnoj marketinškoj ekonomiji, od
think performancea do "Postani ono što jes" potak koji podgleda na evoluciju heroine kom-
puterizacije koje Lars Croft kaže je od digitalnog subjekta što je postojao samo kroz pokrete i
odluke igrača igračarskih postaja analoga - sažadno od kn i mesa - heroine s timekog plet-
na, dostupna samo kao performansijum

Dipor, opremljen naučiteljima u studiju, prima duboko uskojčarjnom kletaju, da malo general-
izirani, da su ples i tijelo koje plesu nekako odgovori za razmjenu ekspresivnih emocija, od tjela

2 Vidi Slavoj Žižek: *On Belated* (New York, 2001) str.
20 i 148-151

¹ Vidi Jacques Rancière: *Eleven Theses On Politics*,
(Paris, 2000)

² Michel Foucault: *The Archeology of Knowledge*
(London, 1995) str. 131

³ Tijelo u sebi li po sebi ne može biti posjedovano,
ono može biti preopterećeno i upravnjeno u nješto,
ali ono nije tijelo nego upravnjeno njega ono tjeljeno (što
se može shvatiti, tako reka, kao zakonom zadano, a
drugim riječima imenim tijela unosi u svijet. Tijelo,
medutim, posjeduje vrijeme, ekvivalent Derridovog
potpuno vremena kao samog posjednika "Vrijeme-
ne dakle nije na vid. Ono je u namjeru naku elem-
ent same neodgovornosti. Ono povlači zbog je dano
na vid. Ono se samo povlači i vidljivosti. Čovjek
može jedino biti riječ za vrijeme, za esencijalno ne-
opjevano vrijeme tako, upravnjeno, na neki način,
nista se ne posjeduje što ne zahtijeva i uzrota vri-
jeme." Jacques Derride: *Given Time: Counterfeit
Money*, str. 61 citirano u *Becoming: Explorations in
Time, Memory and Futures* ur Elizabeth Grosz,
(New York: 1996) str. 1.

⁴ Koncept *Metaling* je preuzet od Werner
Harrachera, vidi Werner Haracher: *Amphora, u*
Triptych ur S-O Wallenstein: (Stuttgart: 1992)
⁵ Vidi Dorothea Givoni: *Flows of Desire and The
Body-Memory, u "Becoming: Explorations in
Time, Memory and Futures"* ur Elizabeth Grosz
(New York: 1996) str. 96-103

plešeće do tijela opatit će, ni u kojem smislu ne uključuje emocije. Naprotiv, kao što je francuski koreograf Xavier Le Roy nedavno izjavio u razgovoru poslije svoje predstave "Product of Circumstances", "Emocije su uvijek prethodne, što je to i ne!" – zanimanje jednostavno nije usmjereno na to kako tijelo može predstaviti ili izazvati ovu ili onu određenu emociju – već koje specifična emocija (emocije) proizlazi iz kojeg tijela u kojem kontekstu, i gdje drugdje! Ova pomak prema specifičnosti jednog ili više tijela dopušta muštrama da postatna ne samo nositelj diskursa, nego da postavi sebe kao diskurs, kao Ich-Telling koj održava svoju partikularnost ali ne izostaje na svojoj zamijenjivosti "neovisnosti", referirajući na spol, etnicitet, identitet, ekonomiju, naslijeđe. Možda je tijelo u pokretima već onelo svoj bih ustajanje bivanje odnosno postajanje, kao obnova koreografije koja kombinira karkaturu i radikalizam u formalnim napadima na vladajuću ideologiju estiku tijela.

Kako je ples – moramo ponovno generalizirati – tijekom zadnjih 50 godina s jedne strane bio zaustav transformacijama tehnika u scenu, eksperimentirajući različite načine organiziranja gramatologije da bi predložio izvanrednu topografiju gdje se plesari snajžiraju pojavljajući tako glis poziciona iznen područja snive. Drugim riječima, kao prezentacija, a ne reprezentacija. Ono što možemo vidjeti da se zadnjih pet godina pojavljuje unutar europskog plesa jest težnja da se ne traži dalje od onog što manifestira poluho mimijanje drugoga. Ili bi možda mogao li ne bi mogao bio izvri-diskurs, već upravo ono tijelo koje Gilles Deleuze predlaže u svojoj knjizi o Nietzscheu

"Tijelo je uvijek plod slučajnosti / / te se pojavljuje kao "neizvjesniji" stvar, mnogo više zaparanjuće od svijesti i duha. Ali slučajnost, odnos sile sa silom, također je stvarica sile. Rođenje života dakle nije izmjenjujuće jer je svako tijelo živo i "proizvođen" proizvod sile od koje je komponirano."⁹

Mnogobrojni su koreografi umjeto toga svoju polazišnu točku postavili u pokazivanju zašto koreografija ne bi mogla biti ono što jest, u kojem pogledu je ekskluzivna te kako prethodi, usred drugih i u odnosu prema njima, mjesto koje nitišta drugo ne zauzima. Pitaje "što je bilo rečeno u onom što je rečeno", prateći prijedlog Michela Foucaulta u "Arheologiji znanja" (1972), nije primjereno takvoj misli, nego "koje je ovo specifično postojanje što proizlazi iz rečenoga i u čij drug?"¹⁰ gdje razmatra shvaćamo "rečeno" kao koreografske iskaz. Posljedice ovog približavanja kritičkom položaju u odnosu prema predstavljajima tijela jest pomak od iskaza i njegove isključivosti (pomak ne smije biti doštan kao pomak prema didaktici prema funkciji iskaza koje djeluje u diskurzivnom polju i svojoj kompleksnosti. Ovo je, prema Foucaultu, radikalni prekid s paradigmatima fundamentalno distalektičkog tipa i s logikom i pragmatičnim paradigmatima, ulazeći

u, kako je on zove, paradigmatičnu jedinicu koju možemo razlikovati od znaka, od referencije i od prepoznavanja. Kada kaže "jedinica", Foucault misli na temeljni element koji bi jedan ili drugi metodološki modus okrilili. Foucault inzistira da ta jedinica ne postoji, ali upravo njeno nepostojanje obilježava način postojanja znakovne ukoliko su oni postavljeni, a ne ukoliko označavaju, postojanje referencije ukoliko su postojanje, a ne ukoliko su gramatičke, te postojanje prepoznavanja ukoliko su postojanje, a ne ukoliko su logična. Upravo je ova funkcija postojanja iskaza, prepoznata jednostavnom činjenicom da je bila iskazana: ono što on zove iskaznom funkcijom. One dijelje u diskurzivnom polju odnosno možemo čak reći da djeluje kao diskurzivno polje.¹¹

Unutar vizualnih umjetnosti iskazna je funkcija blisko povezana s Marcelom Duchampom i pojmom readymadea. Kapacitet readymadea, unutar rasprave Thierryja de Duvea o Michelu Foucaultu, upravo je taj pomak od označavajućeg/gramatičkog/logičnog do postavljenog i manje aktivnog iskaznog Readymade proizlazi iz premetanja u iskaze tipa "ovdje je", "i ovo je", a funkcionira upravo u tom premetanju kad je jednom prihvaćen kao umjetnost. Readymade je objekt npr. urušena boca koja ne čini ništa osim što se pokazuje bez dodatnih pitanja. Taj iskaz ne konfigurira estetsku sliku, kao i uvijek alegoričnih u odnosu na diskurs koji upotrebljava, već predstavlja motivaciju za izjavu "Ovo je umjetnost", a ono što kaže za sebe u svojoj partikularnosti kaže i za umjetničko djelo općenito.¹² Duchamp nije odbio umjetničko djelo kroz njegovu iskaznu funkciju i njegova interpretacije nije uglašena metodološkim nastojanjima iskazno stanje vrijedi za umjetničko djelo općenito "Ovo je umjetničko djelo" nadiruća je preko svega što zavirimo umjetnost, stila i konteksta nego nadje readymadea znači dokazati ga, odbaciti readymade znači učiniti da promijeni kontekst, uvesti u readymadeu znači čuditi se zašto je u muzeju.¹³

Je li možda moguće, bez dodavanja sufiksa -izam, obiteljske sličnosti, stila i konteksta nego nadje metodologijom i određenim esketikom, i nužno izvratim oparativnim modulom, naglašni pomak s prikaza iskazivanja gdje je "izrečeno" sva ono što vodi prema nečemu što bi je naravno "jednostavno iskaznom" prikazom u današnjem koreografskom krajoliku. I može li se uvidjeti nužda ovog zakretna kao konačnog rezultiranja plesa proganjajnog romantičnom zurenjem i neuravnoteženim koreografijom. Unutar polja koreografske umjetnosti vidjeti smo više i manje intenzivna revolucije: odmak od beleta, odmak od naslage i alegorije, odmak od struktura i forma, ponovno odmak od emocija i alegorije, po svoj prirodi možda i u nabrojati još nekoliko, ali sve koreograf-

⁹ vidi Michel Foucault: *Archeology of Knowledge*, (London 1985), str. 28

¹⁰ vidi Michel Foucault: *Archeology of Knowledge*, (London 1985), str.26-30

¹¹ vidi Thierry de Duve: *Echoes of Readymade: Critique of Pure Modernism*, u "The Duchamp Effect" ur Martha Buskirk i Mignon Nixon, (New York, 1998), str 97

¹² Ibid str 99-100

¹³ Ibid str 122

je nikada nje ispraznila omar: to ovdje i sada podjednako plaćati, u zbilji, u misli i u jednom jedinom izliku "Ovo je koreografija". Može bismo s malo boljim iskrenim humora mogli reći da je ovo Duchampov efekt u plasu pomak prema ready-madeu (ili više ne). Je li ponajviše lagana opsesa s lingvističkim dvosmislenostima i autorstvom (kao i autorizacijom)? Preklicatelno dobro prikazan, pa i prejeran, u "Xavieru Le Royu" Jérômea Bala, gdje je proizveden tandemsno priznan čvrstošću izj, dok židrnava neizmjenjivost između univerzalnog i zasebnog, onemogućava drugo da predstavlja prvo.

Prazan znak je neravno paradoksal, poput koji je uveo Roland Barthes. Prazan znak jednostavno nije više i nije još postao znak, a čak i da jest ni ne bismo dobavili da bude prihvaćen kao prazan, već bi neprestano unosili značenje, time i vječnost, u znak. Ipak, tuži praznom znaku i ulagati u njegov neuspjeh, što ne znači što što i priznati koja nadmaže kolaps i imploraju značenje i vrijednosti, i kroz bezbrižno lano uzurpane referencijelne i kroz bezuvjetnu revoliucionarnost mogućnosti je konceptualne kritike najmanje u čast pogleda, o tome što koreografija jest i što ona može biti, te o tjelu i njegovom položaju u jeziku. Prvo, odnosi koreografiju tjelo kao materijalni (stabilni) objekt, jedna vrsta dematerializacije koja je obično važan perimetar u "Self Unfinished".

Xavier Le Roy, drugo, odnosi koreografiju tjelo kao operaciju (posu u smislu riječi autora i autorizacijske kapaciteta, što je riječ "La Danseur Spectacle" Jérômea Bala, a blisku sledi esej Rolanda Barthesa "Smrt autora"). Treća, odnosi koreografiju tjelo kao vokalni fenomen, ovo je kontrapunktno tjelo cyberspacea i jednostavno internet tjelo koje jest i može biti slobodno-plutajuće tjelo, ali ne u smislu oslobađanja od tijela, već bivanja u vlastitu "drugoga" - ne još ponovno inkarniran. Ovo je neka vrsta "Produhovljena materijalnost" i koja daje korisnik/promatraču (tjelo se Lure Coiffi besplatno vuče do objekta peti a, slobodan prolaz do neograničena projekcija žilja i jednostavnije do hardcore pornografije, a pod tim mislim i a r d o i c a). No, kao što Žižek raspravlja, postoji i razna lektura koja se odnosi na cyber space, "ne samo da dubino naša neposredno materijalno tjelo, nego i razmimo da to tjelo nije ni postojelo - naše je tjelesno samoodržavanje uvijek već čit o imaginarno konstruiranoj entiteti."¹⁴ To čvrsto, odnosi koreografiju tjelo kao institucionaliziranu vječnost što ne polju koreografije najbolje može biti opet-jereno u "E X T E N S I O N S", projektu Xavier Le Roye koji ne samo da dekonstruira kazalište i izbriše posredno u E X T E N S I O N S 2 7, ilustri, nego i tjelo i njegovu disciplinu. Tamo je još jasnije pristupa Christine de Smet u projektu "šed", ponovno kreiranom i uvedenom od 81 različitog sudionika (koji su najčešće bili amatori) u svakom novom prošloru. Međutim, održavana nerazmjernost u npr

Xavier Le Roy", gdje čak i mjera temeljena na održavanju poma ljudskim bićima biva dekonstruirana (ovdje osobito mislim na dio gdje se razdaljina mjeri prema dužini stopala), ostaje uparena u diskurs koji i dalje održava ugovorno stanje barem u mjeri formulacije dvostruke odsajeda i primatelja (ovaj diskurs je naravno nedjelatan, u smislu neproblemiziranja ontološke razdaljine - ono što ni namo ovdje gore nije isto što i u realite tamo dolje - između posrednika i sudionika, barem kao događaj u i po sebi. Inzistent na adekvatnoj interpretaciji, adekvatnoj egzaktno suvremenom lekturi, jednako je utopijski.

Ta je dvojnost upravo središte današnjeg performansa, nalazimo se na nekostu gdje se ono što "prolazi iz onog što je rečeno i notkad drugdje" treba prošiti na teren gdje je pojedinačno dopušteno da pokrene generalizaciju odnosa predstavljanja kao uvjeta uspostavljanja društvenog reda. Ovdje društveno ne čineću samo određenu skupinu odnosa, kao što se također može reći za kvaleitu znaka (ne)prazan "Xavier Le Roy", a tu bih dodao i "Con Fort Fleuve" Bonisa Charmatza, već i nedostatak rječi za njihovo adekvatno označavanje. Društveno označava ne-odnos, jaz između reči i stvari (dijale /odgovor) i između nominacija i klasifikacija. Dokle god ova ekspanzija neiz artikulirana, koreografija i performans nalazi se u srži anekdotična dotjeranog do njegovih granica, animacije njezine događaja koje noli me avizirizam.¹⁵ To bi bio "Xavier Le Roy" koj ne prikazuje Michaela Jacksona nego je prenuših u njega.

Doduše, moguće je ne samo preobratiti preuzetog Michaela Jacksona nego i stvoriti neku vrstu metafizike četin konika konceptualne kritike gore ilustrirane. To bi značilo obratiti se pomisli znaku, samo kao površini i ničemu više, te uočiti u barem prividno ponicanje svakog značenja, osim ilustracije iz prve ruke, ne bismo i stvorili predojke interpretacije, u smislu prepuštanja skizmi kao ravnodušnosti s beskrajom potrebom za interpretacijom. Interpretacija je, konvencionalno gledano, u vezi s velikom rječ o određivanom događaju i u svezi s njim, npr performansom, ali interpretacija je oduvijek već pokušavala zamisliti stvari za reči te je dovoljivala sebi da, u ovoj razni koja je beskraja, bude uhvaćene u zamku rječi. Predložio transparentnost ovog beskrajnog lanca interpretacije, predstaviti znak koj prolazi ne iz onog što je rečeno, već notkad drugdje?¹⁶ jest otlobi golu proizvodnost procesa interpretacije te pokazuje kako daje značaj i smisao događaju ili skizmi, i kako je ovaj proces neposredno nadmažen drugim, slučajem. U "The Show Must Go On" Jérômea Bala, koji je u svojem najvećem djelu tragedije ne samo po temi, već i po dramaturškoj formi (najed savršeni aristotelovski model) interpretacije postaje bitno vidljiva kao najistaknutije mjesto površine od događaja i rječi koje se uvijek moraju zvuci iz laži njihova pojavljivanja.¹⁷

¹⁴ Slavoj Žižek, *On Batail* (New York: 2001) str 55.

¹⁵ Ibid. str. 55.

¹⁶ vidi Jacques Rancière, "The Names of History," (Minneapolis: 1994) str 24-26.

¹⁷ vidi Michel Foucault, *Archaeology of Knowledge* (London, 1995), str 28, te poglavlje "What is this specific evidence that emerges from what is said and nowhere else?"

Medutim, upotreba znak i kao znaka i ničeg drugog osim znaka, stvarajući nesvodivost kroz mnogoznačnost, ne pruža zvedenu kritiku, već održava njegovu snagu samo kao spektakl "The Show Must Go On" je uglavnom socijalan, ali ne želi biti kritičan. Već svojim porukom "Just do it" nudi samog sebe kao kritiku prvoj homonimiji.

Ono što nijedan od oba kapaciteta ne može ponuditi jest ukidanje ontološke razlike, a dok god ta razlika postoji, koreografija živi pod pritiskom andronije koju već doživljava. Ovak je korak među ostalima učinio i Tom Paschke u svom prvom grupnom projektu "Event For Television Jageri" je isto tako, ali tematski strože, u projektu "Person" gdje se članove publike poziva da sunđu predstavi kao eksplozivni izvoditi te, još bitnije, kao trans-portrani na drugi nivo saminspekcije. Unutar ove sfere zamislih granica znak, kao okupacija, može izgubiti važnost te u zamenu formirati smjer mogućih političkih i etičkih rasclopljenja mjesta (mjesto/loca) unutar sebe i prema sebi. Gdje se prazni znak, stvarajući neku vrstu socijalne nužde, i površina površina znaka kao interpretacije mogu umotati u sebe same. Dakle društveno označavaju udaljenost riječi i događaja od njihove istine koja je neverbalna i ne odnosi se na događaje.

Interpretacije ovdje predstavljaju određenu geografiju (kartografiju) mjesta gdje su činjenice koje ne pripadaju performativnom redu, već traže performativni čin, nijedan drug dok interpretacije,¹⁰ a ta "interpretacija" jest iskazna jednakoš performativnog i arhiva. Arhiv je produžetak memorije što zadržava vidljiva i materijalna ostataka kojima se može up u trag. Arhiv je određujući kapacitet kretanja jezika i memorije kao i arhitektura zakona, a moć nad memorijom: "Performativni čin, nijedan drugi dok interpretacija" daje pristup odnosima između zahtjeva arhiva da performans nastane i njegove potrebe da bude konstantno ponovno izvođen, održan izjem. Njegove beskonačne borbe da obuhvati da smjesti performans kao pojavu materijala, kao "autentičan" je njegova ovisnost o potvrđivanju, nužno utjelovljenom i uvijek dokazivo performativnom. Ovo tijelo dano performansu, nije dokazivo nestalo, već je žalosno eruptivno, ostajao kroz performans.../ kao indekstrno, ne-originao, nemislobno oblikuju i preostaju¹¹

Konačno i prikrivenom željom za nestavljanjem daje u političko bez zapiranja na kvalitet izražaj – jednostavno oglašujući iskaz koji stvara i univerzalnom stvar, tendenciozno prazno mjesto, prazninu koja može biti ispunjena jedino parikulemam, upravo u slučaju je-tijegavani (je-vodinj) i istovremeno Mi-Telungu, kroz čiju je prazninu provedena seregi leucijevih efekata u strukturalizacij sadržajnih odnosa. Epizoda iz prošlosti zanima nas samo utoliko što postaje epizoda sadašnjosti gdje su naše misli, djela i strategije već osuđene... Ono što nas interesira je da deo budu događaj, da

povijest uvijek bude prekid, rekid, da bude prisipisano samo iz perspektive ovdje i sada i samo političko¹²

Ta univerzalnost nje-jakoj se može govoriti, i njenoa artikulacija ne nagovješta da je udaljen vanjski raspoloživ. To znači samo da, kada govorimo njegovu istinu, ne bježimo od nekoga jezika, mada ga možemo i moramo - gurati do ruba njegovih granica

In der Nacht Leonen Migeleit, to je neta vrsta rendezvousa

Prijevod: Maja Mujčić i Vidi Mesiano

¹⁰ ibid

¹¹ vidi Rebecca Schneider: *Thing Seen Once, Seen Again*, nedavno predavani održano na Sveučilištu Gothen Njemačka 14 travnja 2020, str 3-4

¹² Rancière: *Ignorant Schoolmaster* "Daju ou trois choses que l'histoire ne veut pas savoir: Le Mouvement social 100 (parisi - rujan, 1977), citirano u Jacques Rancière: *The Ignorant Schoolmaster* (Stanford, 1991), str. 101

Something like a phenomenon

Written by Mårten Spångberg

The body phenomenon is the most difficult problem.

Martin Heidegger

You have to approach something with an indifference, as if you had no aesthetic emotion. The choice of readymades is based on visual indifference and, at the same time, on the total absence of good or bad taste

Marcel Duchamp

"Think Performance" a recent advertisement campaign for Lee Cooper denims argues, and it fits at least in two senses. Like a second skin

"a natural stretch" - and into a significant canon within the tradition of contemporary European dance

The skin we can leave behind as that stretch of metaphor has been made redundant by an agenda of cultural research, where *natural* is what we need to turn away from in favour of "translation". The insistence on marginal narratives must simply be addressed as a

"towards", adding *what/who/when*, so as not to arrive at its own aporia, and the incantation must indeed be unconditional

But what about the second thing, not of the skin - not even of the body but that of dance. A thing articulated at a moment when hardly anybody bothers to enter the studio anymore. At least not before a place - or to use a more contemporary terminology: proposal - is thought out, written and verified. Taken to site as Upton Corlea has it. Not in the sense of use your head, though. Why has it become suspicious to bring out in a studio? The defence of the studio must not be understood as a crossing out of the importance of dance or movement but of how the "studio" envelops what choreography is and through what methods it can be created. A choreographer today needs the studio to the same extent that a visual artist does or does not need a scaffold. Any tool is relevant as long as it can be conceptually verified, which however must not be mistaken for being a piece of art in and by itself, a mistake not uncommon where high tech crosses the body and its movements. The exclusion of the studio and the return of the studio are two complementary ways of cancelling out possibilities in the simple relationship between a social space - in the sense of conventions - and a space of apparatuses of

interpretation? In other words, not to arrive to the studio proper functions as a means for the possibility to articulate choreography with respect to a radically different or other mode or perception

Think performance a thus not a deviation from the body. Paradoxically, the interest for language and its conditions in relation to the moving body has put the body but another body, at the centre of this very inquiry it is not any longer the body of inscriptions that is being revealed but the discourses of that very revealing. Do we perhaps experience a shift away from analysis and towards diagnoses, where "the diagnosis does not establish the fact of our clarity by means of interplay of distinctions. It establishes that we are difference: that our reason is the difference of discourse, our history the difference of time, our selves the difference of masks. That difference, far from being the forgotten and recovered origin, is [this] dispersion that we are and make."

This other body however, is multiple, not only as a cliché - what it can be or become - but also concerning its duration - what it possesses? The body is not only a becoming body (Deleuze & Guattari), but also a mise en corps avoiding, or a voiding, border, Grenzen, transferred to be 'with' and/or its own splitting (de Mr. Teilung der Grenzen), becoming an emote body functioning not as a manifestation (in the architectural sense) but as a currency, a fluidity and flooding. It is a body on the move but without direction the continuous translations and inscriptions of which construct value, value that in itself is fluid and floating insofar as the body is not a medium - and that it does not designate substance, but that it expresses the relationship between bodies? This body is certainly not new or for that matter subversive: Lacoste has recently brought it one step further into the global marketing economy from think performance to "Become what you are" - a move that brings to mind the evolution of the computer game *Levi's Croft* - from being a digital subject, existing only through the movements and decisions of the player/director, to an analogue - flesh and blood - here on the silver screen, available only through a performer/actor

The resistance towards a deeply rooted (to generalise a little) cliché that dance and the dancing body are somehow responsible for an exchange of expressive emotions, from the body of the dancer to the one of the perceiver exemplified by not entering the studio, does not in any sense exclude emotion. On the contrary, as the French choreographer Xavier Le Roy recently said in a post-text to his performance "Product of Circumstances", "emotion is always there, whether I want it or not" - the concern is simply not with how can the body represent or provoke this or that particular emotion, but rather with what specific emotion(s) emerge from which body in what context, and nowhere else! This slide towards a specificity of (the) body(ies) allows them to

become just a carrier of discourse, but to itself itself as discourse, as Mr. Teilung which maintains its particularity but does not insist on its imagined 'independence', with respect to gender, ethnicity, identity, economy, violence etc. Perhaps the body on the move has already performed its silent uprising to (be)come through a violent choreography combining caricature and radicalism, a frontal assault on the reigning hypocritical ethics of the body

If over the last 30 years (we must generalise again) dance has been occupied with the transformations of techniques into utterances, utilizing different loosely organised grammologies to propose extra-discursive topographies where this danced utterance takes place, it thus positioned itself outside the realm of the archive. In other words as present not representation. What we can see emerging over the last five years in European dance is an aspiration not to seek below the half-silent murmur of another, which might or might not be extra-discursive, but precisely the body that Gilles Deleuze proposes in his book on Nietzsche

the body is always the fruit of chance / ... and appears as the most "rationalizing" thing much more astonishing, in fact, than consciousness and spirit. But chance, the relation of force with force, is also the essence of force. The birth of a living is not therefore surprising since every body is living, being the "arbitrary" product of the force of which it is composed?

A number of choreographers have taken as their point of departure the intent to show why choreography could not be other than it is - in what respect it is exclusive of anything else and how it assumes, in the midst of its various others and in relation to them, a place that no other could occupy. The question proper to such an analysis is not, following Michel Foucault's proposal in "The Archaeology of Knowledge" (1972), "what was being said in what was said?" but "what is this specific substance that emerges from what is said and nowhere else?" where we naturally understand "said" as a choreographic utterance as well. A consequence of this shift towards a critical posture in relation to representations of the body is furthermore a shift from statement and its complexity to shift one must not read as a shift towards the didactic to the function of an utterance operating in a discursive field and its complexity. This, according to Foucault, is a radical break with paradigms of a fundamentally dialectical type, and also with logical and pragmatic paradigms: entering what he calls the paradigm of enunciative function. Foucault postulates a discursive unit that can be distinguished from the sign, from the sentence, and from the proposition. By "unit" Foucault means a basic element that one or another methodological mode would reveal. Foucault insists that this unit does not exist, but that this very non-existence brings to life a mode of existence of signs *insofar as they are stated and*

not insofar as they signify of sentences insofar as they are stated and not insofar as they are grammatical, of propositions insofar as they are stated and not insofar as they are logical. It is this function of existence of the statement, recognized by the simple fact of having been uttered, that he calls the enunciative function. It operates in the discursive field, or we could even say it operates as the discursive field.¹¹ In the visual arts the enunciative function is closely connected to the work of Marcel Duchamp and the appearance of the readymade. The capacity of the readymade in Thierry De Duve's reading of Foucault, is precisely the slide from the signifying/grammatical/logical to the stated, or less aggressively uttered. The readymade emerges out of the transposition into statements of the type "there is..." or "this is..." and it is in this very transposition that the readymade functions, once it is admitted as art. The readymade is an object, e.g. a bottle neck that does nothing else but presents itself without further questions. This statement configures not an analysis of thought as always allegorical in relation to the discourse that it employs, but poses a motivation to state "This is art," and what it says of itself in its particularity, it says of the works of art in general.¹²

Duchamp did not reject the work of art through its enunciative function and its interpretation has not been carried out as a methodological artifice. The enunciative condition is valid for the work of art in general. "This is a work of art," is scribbled on everything that is called art, and a readymade is nothing but a work of art reduced to the very label, and it would not have been there if on the one hand it was not valid for every work of art and retroactively authorised by all the other works of art, whatever they are. "To produce a ready-made is to show it, to transmit a readymade is to make it change context, to enjoy a readymade is to wonder what it is doing in the museum."¹³

Is it perhaps possible to emphasize a shift from a statement-making practice where "signifying" is everything towards what I would call a "simple enunciative" practice in today's choreographic landscape? Not by putting an aim into heterogeneity, nor through family resemblance, style or context, but rather through a methodology and a certain ascetic, or necessarily sober, operational mode. And can one see the necessity of this turn as a final departure from a romantic gaze haunting dance and the understanding of choreography? Within the field of choreographic art we have seen more or less attractive revolutions take place: away from the ballet, away from narrative and allegory, away from structure and form, away from emotion and allegory again, and you can probably name a few others, but choreography never cleaned out the house, and now here is where we start paying, in sweat, oh no – in thought and in the utterance "This is choreography". One could perhaps say, somewhat blandly,

that this is the Duchamp effect in dance, towards the readymade (or no longer), and most of all a certain coexistence with linguistic ambiguities and authorship (as well as with authorisation). A turn most equitably shown, and over-done, in Jérôme Bel's "Xavier Le Roy", where a tentatively empty signifier is produced, which, while maintaining the incomprehensibility between the universal and the particular, enables the latter to take up the representation of the former:

An empty sign is of course a paradox, a concept introduced by Roland Barthes. An empty sign is simply not anymore, or has not yet become, a sign, and even if it were, we would not allow it to be sustained as empty, but would continuously invest it with meaning, and therefore with value. Nevertheless, reaching for an empty sign, or investing in its failure – which is not synonymous with a void, which implies a collapse, or implosion, of meaning and value, either through an endless chain of intra-referentiality or through an unconditional indifference – presents the possibility of a conceptual critique in at least four respects, on what choreography is, or can be, and on the body and its position in language. First, to reject choreography/body as a material (stable) object, a kind of dematerialisation that is obviously an important aspect of Xavier Le Roy's "Self-Unfinished". Second, to reject choreography/body as an operation (goal) in the sense of a commodity of an author or an authorizing capacity, this is the whole point of Jérôme Bel's "Le Dernier Spectacle", closely following Roland Barthes essay "The Death of the Author". Third, to reject choreography/body as a visual phenomenon, this is the counterpart body of cyberspace, or even simply an internet body which is, or can be, a free-floating body but not in the sense of disembodiment but as being in possession of "another" – not yet incarnated once more. This is a kind of "spiritualized materiality"¹⁴ which gives the user/spectator (remember Lara Croft) a free-ride to the object/pelf: is an open passage to the unrestricted projection of desire, or simply to hardcore pornography, and I mean hard-core. But as Žižek argues, there is an ultimate lesson in relation to cyberspace, "not only do we lose our immediate material body but we learn that there never was such a body – our bodily self-experience was always-already that of an imaginary constituted entity"¹⁵. And four, to reject choreography/body as institutionalised value – which in the field of choreography can be best exemplified through Xavier Le Roy's project "EXTENSION 8", which not only deconstructs the theatre and the market (especially in EXTENSION 8.7, Berlin), but also the body and its discipline, an issue even more clearly addressed by Christine de Smedt in the project "Self", re-created for and performed by 81 different participants (usually amateurs) in each new venue. However, the maintained incommensurability in e.g. "Xavier Le Roy", where even measure

based on relations to the human being is deconstructed (I am here thinking particularly of the part where the distance is measured by the length of a foot), remains inscribed in a discourse that still maintains a contractual condition at least to the extent of formulating a dichotomy between transmitter and receiver (this discourse can naturally not be escaped) in respect of not problematizing the ontological difference – what we do up here is not the same as you guys down there – between stage and auditorium, at least as event, if not as deed. To insist on an interpretation adequate to the utterance that a exactly contemporaneous equals utopia. This dichotomy is the very centrefold of performance today, we find ourselves at a crossroad where what emerges from what is said and nowhere else needs to expand into a terrain where the particular is allowed to bring about the generalisation of the relations of representation as condition of the constitution of social order. The social here, as could also be said about the quality of the sign (non/empty) of "Xavier Le Roy", and I would here add Boris Charniat's "Con Fort Pleure", does not only designate sets of relations, but also the lack of words for an adequate designation of them. The social designates a non-relation: the gap between words and things (actions/events) or between normative and classifications. As long as the expansion is not articulated, choreography, and performance, will find itself at the heart of an anachronism pushed to its limits, which is an affirmation of the non-place of the event that bears the name of revisionism!¹⁶ This would be "Xavier Le Roy", not showing Michael Jackson but being disguised as him.

It is however possible to turn not only the disguised Michael Jackson around but also to create a kind of a meta-critique of the four steps of the conceptual critique exemplified above. This would be to address the surface of the sign, as a surface and nothing else, to invest in a denial of any other meaning than the first hand illustration, to create a plethora of interpretations, in the sense of giving over the utterance as indifference, with an endless need for interpretation.

Interpretation, conventionally, has to do with an excess of words of and about a certain event, e.g. a performance, but interpretation has always already tried to substitute things for words and has let itself in this very operation which is endless, be trapped by words. To propose a transparency¹⁷ of this endless chain of interpretations, to present a sign from nowhere else, is to lay bare the arbitrariness of the process of interpretation and to show how it gives significance and effect to an event or utterance, and how this process is continuously surpassed by another, a following, in Jérôme Bel's "The Show Must Go On", which to a large extent is a tragedy not only through its subject but also in its dramaturgical form (it follows Aristotelian model strictly). Interpretation

tion becomes painfully visible as the foreground, the surface, it is of events and words that must always be extracted from the law of their appearance.¹⁸

However, the use of a sign as a sign and nothing but a sign – creating indifference through multiplicity, does not offer a derived critique but maintains its force only and just as spectacle. "The Show Must Go On" is social, at its most, but carries no wish to be critical, but with its "Just do it" pathos it offers itself to the threat of homonymy, as a critique.

What neither of the two capacities can offer is a canceling out of ontological difference, and as long as the difference is maintained choreography is living under the threat of anachronism, which it already experiences. This step has been taken by Tom Pischke, among others, both in his first group project "Event For Television (again)", but the thematically more stringent "Reason", where the audience are invited to co-create the spectacle, both as explicit performers but more importantly as transported to another level of self-inspection. It is within this sphere of blurred boundaries that the sign as occupation can lose its significance and instead formulate a direction of a possible political or ethical re-staging of *leu* (place/scene) in and by itself. When the empty sign, creating a kind of social necessity, and the surface of the surface of the sign as interpretation can fold in onto itself. The social thus designates the distance of words and events from their truth – which is non-verbal and does not pertain to events. Interpretation poses, here, a certain geography (cartography) of *leu*(s), where there are facts that do not belong to the performative order but require a performative act, not other than interpretation¹⁹ – and this "interpretation" is synonymous with the equation of the performative and the archive. The archive is the extension of memory which demands visible or material traceable remains. The archive is both the determining capacity of the creation of language and memory and the architecture of the law – or the power over memory. The "performative act not other than interpretation" is giving access to relations between the archive's demand that performance disappear and its need to be constantly re-performed, to be kept alive, its endless struggle to grasp to place performance, as the experience of material, as "authentic", and its dependence of repetition, necessarily embodied, and arguably always performative. "The body given to performance" is arguably not disappeared but resiliently elusive, remaining through performance / / as indestruct, not-ongoing, relentlessly optional, and remaining.²⁰

Finally with a with-held wish to proceed into the political without stumbling on queasy of expression, the simple enunciative utterance reaching for the universal creates a tenderly empty place, a void which can be filled only by the particular. It is in a matter of avoiding and simultaneously of *Mit-Balug* through which very emptiness, a series of cru-

dial effects in the structuralization of social relations is produced.

An episode from the past interests us only inasmuch as it becomes an episode of the present wherein our thoughts, actions, and strategies are decided. What interests us is that ideas be events – that history be at all times a break, a rupture, to be interrogated only from the perspective of the here and now, and only politically.²¹

That universality is not a speakable language and its articulation does not imply that an adequate language is available. It means only that when we speak its name, we do not escape our language, although we can – and must – push its limits.

In der Sucht werden Leeren Mitgeteilt, it is a kind of *reickhouse*.

¹⁸ Pierre Cabanne: *Dialogues with Marcel Duchamp*, (New York, 1971), p. 48.

¹⁹ See Slavoj Žižek: *On Belief* (New York, 2001), pp. 20 and 148-151.

²⁰ See Jacques Rancière: *Eleven Theses On Politics*, (Paris, 2005).

²¹ Michel Foucault: *The Archeology of Knowledge* (London, 1966), p. 131.

²² The body in and by itself cannot be owned, it can only be inscribed to and inscribed in, but this is the body that can be understood as being under the law, or in other words, the to-be body inscribed in the archive. The body however possesses time, in the sense of Jacques Derrida's positing of time as *retrotravel*. "Time" gives nothing to see it at the very least the element of invisibility itself. It withdraws whatever could be given to be seen. It itself withdraws from visibility. One can only be blind to time, to the essential disappearance of time even as nevertheless in a certain manner nothing appears that does not require and take time – (Jacques Derrida: *Given Time: Counterfeit Money*, p. 8, quoted in "Becomings, Explorations in Time, Memory, and Futures" ed. Elizabeth Grosz, (New York, 1999), p. 1).

²³ The concept *Mitgeteilt* has been adopted from Werner Hamacher. See Werner Hamacher: *Amphoras*, in *Topik*, ed. S-O Walkerstein, (Stochholm, 1992).

²⁴ See Dorothea Okoniewski: *Flows of Desire and The Body Becoming*, in "Becomings, Explorations in Time, Memory, and Futures" ed. Elizabeth Grosz, (New York, 1999), pp. 92-103.

²⁵ See Michel Foucault: *Archeology of Knowledge* (London, 1966), p. 28.

²⁶ Gilles Deleuze: *Nietzsche & Philosophy*, (London, 1983), p. 40.

²⁷ See Michel Foucault: *Archeology of Knowledge* (London, 1966), pp. 20-30.

²⁸ See Thierry de Duve: *Echoes of Readymade Critique of Pure Modernism*, in "The Duchamp Effect" ed.

Nanette Barkirk and Meghan Naon. (New York, 1998), p. 97.

²⁹ Ibid. pp. 99-100.

³⁰ Ibid. p. 122.

³¹ Slavoj Žižek: *On Belief* (New York, 2001), p. 55.

³² Ibid. p. 56.

³³ See Jacques Rancière: *The Names of History*, (Minneapolis, 1994), pp. 21-26.

³⁴ See Michel Foucault: *Archeology of Knowledge*, (London, 1966), p. 28, and especially "What is the specific existence that emerges from what is said and nowhere else?"

³⁵ See Jacques Rancière: *The Names of History*, (Minneapolis, 1994), pp. 32-34.

³⁶ Ibid.

³⁷ See Rebecca Schneider: *Things Seen Once, Seen Again*, non-published paper delivered at the University of Gießen, Germany, 14 April 2000, pp. 3-4.

³⁸ *Revolutions Inquiries* collection: "Deux ou trois choses que l'histoire ne voit pas venir." *Le Mouvement social*, p. 100 (July-Sept. 1977), quoted in Jacques Rancière: *The Ignorant Schoolmaster* (Stanford, 1991), p. xii.

Ova pisma namjereni su plasirati i izmisliti performansa Adrian Heathfield i umjetnik Graeme Miller. Miller je britanski kazališni umjetnik, kompozitor i site artist. Profesorica iz teatrologije i utjecajnog osmišljivača grupe Impact Theatre Cooperative kojoj je surašavao u osamdesetima, njegov rad danas obuhvaća širok raspon medija. Stijedno kaže da je "kompozitor mnogih stvari koje mogu uključivati muziku", stvarao je kazališne i plene predstave, te instalacije i intervencije koje često oslikavaju dojam da je riječ o strukturama sačinjavim od fragmenata stvarnosti komponiranih u rezonantne krajolike. Ako postoji temeljni narativ u čitavom njegovom radu, onda se odnosi na borbu za stvaranje i davanje smisla svijetu i izgradnju novih polu-svjeta, polu-prolanih svjetova iz fragmenata onog stvarnog. Ove kritičke nespojivosti dokamentarizirane čitljiva je u njegovu prvom solo sporednom djelu, *Dungaree: The Desert in the Garden* (1997), kao i u njegovoj nedavnoj filmskoj suzadaji s Johnom Smithom - *Lost Sound*. Raniji scenarij sad, naručen od ICA 1987. godine i izveden prema partituri za dva koncertna glasa, glas i snimljeni zvuk, temeljen je na svjedočenstvima, slikama i predmetima sakupljenim tijekom pet godina ne-pustim movima jugoistočne Engleske. *Lost Sound*, premijerno prikazan na Pandoemonium Festivalu u Londonu 2001. godine, film je koji bježi tajni život malog susjedstva istočno Londona kroz slike, zvukove i glazbu s izgrađenim i na ulicama promatrane audioskape. Njegova najpoznatija predstava, *A Girl Skipping*, premijerno izvedena u Palace Theatreu 1988. godine, a sljedećih godina propuovala je svijet, prikazale je vrstu rada koj ističe svjetlo stajnje izoštice. Publiku je bila uvučena u uzbudjenje i izraz žive igne u svijetu sve nespojivosti strasti i razuma. Ritam hodanja i čin prijačenja postat su art drugog komada - *The Deafle Paths* - rada prikazalog u trojednom hodanju gradom. Iste teme i procesi okupili su sedamdeset građana Nottinghama svih dobrih skupina i mjesta, koji su, 1995. godine, jedan dan hodali ulicama grada te na taj način stvorili *Fest of Memory, Boots of Nottingham*. Uglazbljena, slučajna povijest ovih zapamćenih bitnih omiljena je uz glazbene podloge natrag u grad preko lokalnog radija. Ovaj način rada, u kojem umjetnik gradi prostor, fizički ili virtualni, koji dopušta da starijima prepoznaju svoja mješta, razvijao se kroz raz radove. Počelo je s *The Sound Observatory* (1992) u kojem je uzorak sveta geometrije projiciran dijelom grada Birminghama, a zvukovi i glasovi sakupljeni s mjesta koje je taj čin proizveo potom su uvedeni u prazan ingoveći prostor u kojem se mogao čuti grad.

Ovakvi radovi bave se psihikom geografijom. Takvi su, također, radovi ostvareni u suradnji s umjetnicom Mary Lemley, *Listening Ground, Lost Acres*, (Salisbury Festival /Artangel 1994) koji je stvarao mrežu čitavi između Lemleyinih starih starih čuvanja i Millerovih radijskih odašiljača u krugu od 100 kvadratnih milja oko Salisburyja, te *Reconnection* (1998) koji je mapirao Norbury Park u Surreyju uz pomoć Lemleyine kumulativne teorijske knjige i Millerove glazbene mreže na CD-u, kompiliranog od glazbenih fraza koje bude uspomene lokalnih kustosica. Budući da su to strukturi kojima je cilj obuhvatiti sadržaj odrednih mjesta, većina je tih radova još uvijek aktualna i dostupna za adaptaciju na novim lokacijama. Novu projekt, koji Miller razvija u suradnji s Museum of London, jest M11 projekt, *Linked*, koji će premijerno biti prikazan 2002. godine kao masivni, polu-permanentni zvučni rad, te izgrađena izložba suvremene zbirke muzeja. Novom tehnologijom odašiljanja bit će ponovno izgrađeno čitavo domove, uključujući i umjetnike, ponušen da bi se izgradio obilježila M11: bit će ponovno izgrađeni u zvuku evocirajući na taj način prajski život u istočnom Londonu, Glasovi i muzika bit će i danju i noću odašiljani duž čitave trase ta česte.

2000. godine Miller je bio pozvan da kreira rad za Small Acts at the Millennium, seriju performansi i izložbe svjetlovnih naruđbi radi obilježavanja milenija. Miller je kreirao projekt mapiranja zvjezda u kojem je dvanaest ljudi dijelom zemlje pozvano da promatraju nebeski svod prema predmetima i legendama iz njihovih života. Prikupljeni skup zvijezdanih karata pokazao je lepezu osobnih kozmologija 2000. godine. *Overhead Projection* bio je prezentiran kao zvučni i vizualni instalacija u Wanwick Arts Centrua tijekom promena i sjećanja. Adrian Heathfield bio je jedan od kustosica ove serije performansa, a sponzorirani projekt inicijao je treći diojag na kojemu je temeljena i ova preputka između umjetnika i kustosica. Heathfield je najpoznatiji po pesiraju o praksi suvremenog performansa te osobito po svojoj teorijskoj knjizi *Shattered Anatomies: Theories of the Body in Performance* (Arncliffe 1997). Njegov rad obuhvaća pisane istraživanja, kustoske i kreativne prakse; njegovo pesanje često je blisko europskoj filozofiji, fikciji i svjedočenstvima ne bi li stvarno jedinstveno susrete s radom drugih. Jedno od pitanja koje se postavlja kroz gradnju njegovog rada jest kako odrediti životnost događaja performansa.

Crtanje u nedohvatljivom

dopisivanje Adriana Hoethfelda i Graemea Milera

G1: Mimolšte u polju

Adriane. Učinio sam to ponovno - vratio se s promakla, a da nisam počeo razgledanje. Mislila da si bio ovdje dok me nije bilo ili obrnuto. U svakom slučaju mimolšte su se u polju. Tako da su prema odgovoru ne nikada pristiglo. Ako ovi običaji možda će ti biti drago čuti da nisam posjetio tvoj ova mjesta, ali se činiš povozan. Siguran sam da poznaješ ovu zemlju i da otišao bi u stariju ponajbolji ili nedostajedom u skladu s tvojim premama. Ako ne ti, možda će netko drugi moći

Zbog kašnjenja nešto što je trebalo biti poziv i odgovor, ali može biti odgovor i poziv. Tko je bio koji? Buden sam do kasno, a sutra rano ustajem. Prati poslađivanjima da čemo mi danih ina. Ako njeđan od nas ne stvori veze među premama iz ove korespondencije, onda to možda napravi netko drugi.

G2: Čovjek u šumi

Čovjek u šumi odlučio hodati tri dana, samo hodati i spavati gdje stane, a u noći ponovno hodati. Hodanje u šumi - neka vrsta ispa. Većeras upitne vlastite spave u noći koje pada, da vidi gdje će se susresti. Trebao bi spavati u šumi je puna ajskija i jeličev i sve oko grane sušaka i pucketi. Trebao bi spavati, ali neko zavija se zvjezdama. Pitalicu njegovi kapi neće upasti prodromu zvjezdama značenja. Svjetlička pokazuje se, a isti pokazuju je jedanast sat. Locom rodolice, difuzni san s očepanjem taložnoscima hladnom blistavom svjetlošću. Spremaju Čovjek, Akupunktum-diagram spuštenog lica u engleskim šumama. Kona dječak. Zvijezda Biele. Zvijerje. Zona u žmigavci dječak svjetla, mirisimo sp, a onda se zguravaju u postojanu hladnu kišu upalene su zvijezde. Bljedoh dječak dana, neka dječak na jednu vodu noć. Tu negdje u dolinama je rasele, vrtovi bregova su bleli, u pet upitno još su uvijek upaljena uljna svjetla i u magli stvaraju malo zvjezdane prijme što što oni. Akupunktum Čovjek hoda selom prijme što što se drugi probude

G3: Zvezdopisac

Ivo 2000. godine. Završavam svoj projekt za Small Acts u Milannumu. Trebao sam ići da primljenju zvezda. Jedan dječak razvao ih je sve prema starijima, njegovo znanje je jako moćno i dirljivo. Čini se da na zina da su mnogi od starijaka razvili prema nebeskim tijelima. Končno, dječakova lista ili zvezdanih imena poticao je iz žrničnih talasaka upisanih prema nebu. Njih dječakovi je dječakovi da grane kako ovdje episkopije naših zvezda po nebeskom svodu vrlo brzo postaje više nego što se može čuti. Našim pokušajima riješimo trebalo bi doznati da zvone čudno se druge riječi i tjeperne ne rubu. Ti si rekao za pisanje da je i ono neka

vista brnaja, da ne razbrija riječ podjeđa na notabranu. BROWN pleše dok je TAWNY šleže. Ovo je pikanje u kojem se sugestivni kaos prostora koristi kao površina. Kao polje ideja i bujača riječi, ono je živo mogućnost. Nenapadaju u ovom blistavom jest nešto osobno verzija. Dok da se svatko čudi na drugom djelu, svi se stvarni jedinstveni vize. Korespondencija pesnje koje je uočeno čitanjem

A1

Dragi Graeme

U svojim zadnjem pismu pisao si mi o zvjezdama, kako one privlače table i kako ih privlače njih - o vremenu koje si proveo s njim i s dječakom koji ti o mlima koje si pronašao u tim ležajevima noćima. Ispostalo se mi pruži o čovjeku koji se zvao Akupunktum-Diagram, koji je hodajući po šumi u tojnoj noći pronašao svoje tijelo probodeno "zvjezdanom radijaci-jom" i naba koje je završilo sa zvjezdanima. Podjetio si mi da ono što vidim nije ono što se čini. Rekao si mi da je ono što smo stvarno daniom zapravo plati svijetlosti koji silina zvijezda pred mojim očima. Podjetio si mi kako ovaj grad odlazi svoje noć u narančasti spj, propali pokušaji neprostanog dana, postavljeni na scenu nasumiraju siline kapičala koje zahvataju da sve vrijeme bude produktivno. Rekao si da kada sjedne put pogledam natko puno zvijezda, iz trenutak gladijari, ako me može vidjeti sasvim pravih, sasvim povozanem, sasvim zavr, sopcje nje sada, jer ono što vidim nije vedanje mog vremena, već upotrebi svjetlosti među kojima je najnovije barem "četiri godine star". Rekao si da ne čini kako sada ne nikad jednostavno sada i da zapravo može biti sažegnuto od mnogih sada, a kojima je ovo sada nerazumno videno. Podjetio si me da ovo mjesto s kojega gledam u nebo, ovo mjesto na kojem pišem ove reči i kazu-jem ove riječi, ovo mjesto koje zovem "ti" nije mjesto "jer stajem na "kugli što se vrti, koja leži orbitom brzinom od 29 km/s oko zvijezde koja i sama putuje 270 km/s na okomitu rotirajuće galaksije u svemiru koji se širi"

G4: Piskeli

Prijatelj i kolega koji je široko smatrat počeo je koristiti digitalne mreže. Ranije su slike bile složene od skupina kemikalija, ove su bile građane od molekula, islokalu od atoma atoma od protona i neutrona, oni su pak bili građani od šest vrtova ionizirani što su se zajedno dizali prijašnjim česticama. Fotografije su bile prepune fotoni, gravitoni, W i Z bozoni. Sada mi kaže da je razočaran jer je saznao da se svijet sastoji samo od raznobojnih piksela

G5: Linije za šetnju

Hodanje i prijecanje, prijecanje i zabornivanje je da odlučiti kamo hodati. To što vodiš, to što znaš čit i s prošim - gura te naprijed. Sjediš svijast o tome da si vođen vuče te naprijed u nepoznate šetnje, još uvijek prebiva zadržavaju prijecanje i prepuštanjem. Prijecanje riječi u ritmu svog hoda. Hodanje u ritmu svoj spavanja. Stani. Ali na možda još još uvijek koridat riječi na mjestu. Ponovno pronađi svoju rutu u tijelu i glavi. Ispući te s nogu na nogu odvoji njima da zado. Rasterećenje. Tri tjedna ovoga na bih i uhvatio silu. Iliminghama u nračkom vrtabnom nagibima. Dok pripremam šetače za ulice Beča, još uvijek me odlučano jesu li oni ti koji upotrebu zape u grad i su njihovi umovi neka vrsta osjetljive emulzije na koju se grad proja. Kao što bi se talava inteligencija mogla raspriti tijelom, tako bi se mogla iditi i dublje u tivo ojetlo kapičala

A2

Dragi Graeme

Nakon što sam izveo vrtoglavicu, misli su mi sa vratilo na tvoj Čovjek Akupunktum-Diagrama - njegovom tijelu probodenoim zrakama svjetla i njegovom hodajućim krst sumaku tamu. On me podjetio na čini hodanje u tvom radu, na pražnjenje linija, na lutanje i gledanje te na čini čitanje. Idućnja puta i naprijedna terena. Hodanje i isušnje, lutanje i isušnje. Povađenje linije - izvođenje linije nečije, bvenje izvođenjem duz linije - bvanje izvođenjem. Čini se da je neke tvoje korak, koji izvele postupak, uvijek svetoopasarni čini. Ja na Čovjeka Akupunktum-Diagrama, gledam kao na nekog što se ne razlikuje od tebe i mene. Ali mi se čini da je on nekoder idealan gladijari za tvoje rad, ne samo stoga što ne može odvrniti upotrebi paljivog pogleda od zvezdanih konstelacije koje progriju njegov život u hodanju, buđenju, orbanju. Utruktio, on je čovjek čiji je bvanje u pravihni skladu sa zvezdama, za što smatram da je tvoja pješačka sublimnost. Pješačka, ne zato što je naznačivlje i zavjerna platonu, već zato što sa može naći svugdje, pa čak uvijek u pokretu. I ono što netko naziva u pješačkoj sublimnosti, kao i u svim sublimnim prikazivanjima, predstavljaju je onog što se ne da predstaviti. Možda "naziranje" i nije pravi naziv, jer odnos koji se ovdje pojavljuje nije samo gladijari, već i odoživljavanje nečije s onu stranu, s onu stranu meci, jazika i vata. Podjetio si mi da, iako je ponekad teško prozoru urbano bještvenje, ovo sublimnost nije nika uzvišen i njeđak trenutak počene povezanosti: njih - munežnata pulsatna u svijetu, već nešto što je i ovdje i tamo, a ovog svijeta, praviro ako si tome očirom, ako pogledas ako je trenutak privi

Zato razmišljamo o tome da li ova pjevačka sublimnost, koju pronalazim svugdje u svojim pjesmama i zapetanjima, zapravo materija za priču o onoj koja i kroz koju se taj rad tako dugo odvija: Dekla, materija za performans. I za upuća događajnost koju si tražio ne bi li je rekao kroz performans. Jer, poput izvještajnog nalaza, događaj performansa je predstavljanje onog što se ni da predstavi, prikazivanje neke ikada nije ono što se čini. Kao takvom, njegova snaga je uvijek s one strane naših apseksionisti da mislimo pismo i da ga volimo. Tako gledano događajnost je apod, s one strane razumijevanja i interpretiranja, nešto vanzato obilježje, no isto tako se čini čudnovato nepovratnim i nestalim u stvaranju. U tajgovima događaja, svi smo mi pomalo poput Winnie u Backstreetov širetnim dimenzijama kada kaže: "Kako je lila ta nezaboravna refrenca?" Događaj je nezaboravan jer sa duboko unazaj, jer te dodiruje na uvjetni način, ali ipak je samo "refrenca", dobro pronađena rutina, kritička jezika i prikazivanja, to kao takav tražio bi biti beskonačno ponoviti. Ali "kako je lila ta nezaboravna refrenca?" što se toga bde mislim da dobar performans često pomalo sliči traumatičnom iskustvu u smislu da je pregut, preput, ali i prebit; nisme sumnje da ste bili tamo, ali isto tako očajata da ste ga, na kakoj temeljnoj razini, propustili. Događaj se kao što bi to teorizirali traumatični, konstituiru kolekcijom različit razumijevanja njega samog. I to je razlog zašto se vraća da nas progosti, zašto mu se i sami vraćamo. Čini mi se da odavde dolazi razlozi pisanja performansa, prikazivanja performansa ne nisu posuđen izvještaj, ali praznina u razumijevanju i doživljaju koje događaj performansa predstavlja. Naravno, na početku jedinstveni početak događaj kojim bi sa moglo biti, stoga što vrijeme performansa nije sadu, već sada kasnije od tih koji se ponovno ponavlja.

Što je potrebno da se takav događaj načrta, da ga se osjeti? Što bi značilo biti povišen njime, biti njime privučen? Barim bismo mogli reći da u performansu postoji njihov poziv. Traž od nas da postanemo aktivni audijenci u stvaranju i ponovnom stvaranju rada, inspirira kreativni odziv, u sadržajnosti svog odgajavanja i kaenja u mišljenju, prijedanju i pisanju, a možda čak i u slatim događajima poput ove prepske. Ukratko, zove nas da mu dodjelimo ponovo slovo, da ga manjamo. Možda čak napravimo orbi od tih imena, pomalo kao tvog projekta Overhead Projection gdje je socijalno raznolik skup ljudi preimenovao zvijezda u caobrin, idiosinkratično obnavljanje vlastitih nad prostornostima, nad nebeskim nad nemogućim. Imenju zvijezda koje do uvijek čitali izvan dosjege. Pili performansi, iertaj ga, neka te vuče potreba da ga ispiše.

G6: Ote žvota

Što se tiče gajanja iz dana, ako imate slabu oru žvota, počni svašt katanje. Svakim stvaru lipo duge radior pa svašt katanje. Ite žvota i duge žvota. Jednom sam vodio

edukacijski program u Serpentine Gallery gdje sam tražio djecu da stvaraju radove u mamin Piers Manzoni. Poput njegovih obilom zapadanih linija, tražio sam ih da obilom kroz linije koje predstavljaju njihove žvota počnu s rođanjem i završavaju u tom trenutku. Sveko vuganje i okret mogu predstavljati događaj. Gledao sam ih kako prate vlastitu priču u potpunoj koncentraciji. Jezik u kulu usana, glava vodi, ponovno hodanje. Na kraju su ih započeli, pažljivo zaštitili detum i nazvali ih "best godine mog života" ili "Moj život do sada".

Ako nešto drugo, ovo je bio performans pisanja. Započinje kutje sasin žuju sedržavaju duh njake radnje, zaštićene oznakama koje poput nadgrobnih spomenika omogućuju da stvari poduju u miru. Oni šta mogu značenja pružaju im zaklin. Treba li ih ostavi započadanima i njihovi putovi mogu opet biti prihvatili okom? Drame pisanja o performansu.

G7: Linja znači (Sredstvo linja)

Linja, Sredstvo. Je li ono što linja znači ono što je linja misliti? Ponovljavanje. Pedalajući City Roadom, kao što se već i neki, ubrzanjavaju promet, letmoćan pogled na dionu, kako i obično radim. Ovdje City Road Cana Bash obara pogled na otvoreni brijeg kington. Dva šilasta tornja idu u suprotnim smjerovima - po svoj prilici slijedeći svoj ođ do Old Streets - iako nikad ne vidim stignu li oni kod tamo jer je ovo kratak izvelek u njihova putovanja. Udaljenja oke dostajanstveno prikaz preko dionce dok sored ne bdi i ubrzanje zvonić kao moćno i pozadine, brzom i odlučnošću koja znači neizbježno prestajanje. Orlva poduzimaju svoju uobičajenu utrku u istom rezultatom, ali uspravu u trenutku kada se njihovi šiljasti dijelovi spoje, nastaje oštar bljesak ispriznoba. To je moja fotografija krajolika snimljena u istom trenutku kada me utruduga leđa, neuspjevši u udaljenog mjesta paraisaa, uhvatila dok se jedva penjem ut brijeg.

G8: Linja je malina

To je najvika stehena hodanjem i ponovnim hodanjem linijom duž osamdeset dobljažja u Salisburyju od prije osam godina. Još uvijek čuvam fotografije iz tog vremena i mogu vidjeti kako šiljak katedrala presječe Old Sarumov grobni humak. To je također i fotografija mene i linije bukva i svjetih drva koja gleda prema van.

Čenađavajući navu liniju na tlu, godot postavio pogled pomoću dva šiljka i, čim to, postaje naka vrsta trećeg šiljka. Mjentalni izmjeren. Eksperimentator dno eksperimenta. Ispjun učen.

Gledanje unatrag. Četvrti neme linja i poput mape prvor Časteng Grounds uzamislui u ovom hodanju pred predstavljajući dionom zadržavajućem vodila i razasutih markacija Čest Aonata - tako ste uvijek bili u centru novog okvira.

A3

A3 vrtlogovca se vraća i sadi se za svaku rječ koju pročitam ili napišem čini da živi u prvremenoj suspenziji izvaja kojega se žudim ocazostiti i prired koju žudim pasti. Časim i pilom na rubu sanjarenja. Događajnost zadržava počtu sanjarenja. "Mislam da čtam rječ ma zastavlja. Ostavim stranicu. Slogov rječ počinju se kreću ukoliko. Naglašen akcent počinju se ertati. Rječ napušta svoje značenje kao preoptinčenja koje sprečava sanjarenje. Potom rječ prusmatu druga značenja kao da imaju pravo bit misla i rječ odlutaju gledajući u kutke mog vokalabura u potrazi za novim društvom [sa] istim društvom. ()

I gone je kad, umjesto da čtam, počnem pisati. Pod (kemjekom) oblikom analognja slogova se pokreću otkriva. Rječ žbi slog po slog, u opasnosti od unutarnjih sanjarenja. Otkriva problem kako ostavi rječ naktaturom, otkrivačavajući je na njeno uobičajeno robovanje unutar pronađene rečenice, rečenice koja je i bi mogla prekršiti (na kraju sjege). Zar sanjarenje ne razgrnjava započetu rečenicu? Rječ je pupoljak koj pokušava poneti grančicu. Kako što može na sanjati dok pte? (Kemjek) oblika je ta koja sanja. Prazna stranica daje pravo za sanjarenje. (Čitavni prvor, nebo s one strane). Kad bih samo (i) mogao pasti za sebe. Ali je sam prikovni za druge glave prema kojima na mogu da ne pšam. Kako je takko (srobiti ovi nječi u krijući). (Treba bi saditi rječ ponovno zjedniti negirati i da prate linju). Ali ako nisto pše (li bi pisati) knjigu, o sanjarenju, ne bi li došlo trenutak kad volja pustiti (kemjek) oblika da ide sama, sanjajući da progovori i još bolje, sanjajući dok utvrdimato postoj vjivanja da je (saj) prepsuje (javnja Backslatou, The Poetics of Ravens, strana 17).

G9: Geodet

Isto sam na fakultet u Leidsu i žao tamo osam godine. Woodhouse Moor je bio park blizu fakulteta i sveke bi jesen studenat geodetja uzblat mijenja carinjavu za teren - koji more da je jedan od nepreciznije označenih komada travnjaka gdje Ono čega sta jeđati, što je povezano s prvim mislom višnog liča, gdje je puno geodeta s podlogama za pisanje i tločivima natkriven po parku. Nisuk bi poput gdje na nekoliko tjedna, obasli mješenje, i onda nestali.

G10: Naznavađu perli

Ovdje je blisku dvesto dvesto i druga, i manja anagrama koja je poharna Desmi Perha zavrtila je u radu. Zavrtila je u radu jer je mješenje i premljevanje slova u nastavu bilo blizu ludu punom značenja. Mislam da pokazuje spremnost a fragmentima koja je plod naličeg vremena, kao što je to možda i potreba da se materijal miješane na bi i se ponovno stavilo. Naravno, mnogi su anagrami korjeni za iznabiranje njihove besmislila. Ono što je bilo

još takmičari, bili su tu i oni koji su se učinili poznavati s timama djela. To su bili...

THE PIT RACEDIES
HIS THEATRE SPIDE
SHAPE THE SPIDE
HE RATED THE PIS
HE SPIDE PETS HAT
HEED THE PIT PIS
HATE THE SPIDERS
S RIED THE PISTE SHE, DEATH PREST
THIS SPIDE THERE HEED THE PIS

G11: Put umijani knjige

Ovo je izvedba iz knjige Numbers, Their meaning and Magic: Isidore Korninsky iz 1912 godine. 'Najveća pomorska katastrofa koja je svijet ikada vidio bez sumnje je potonuoje Titanic. Ubišao tog događaja ovaj je u našem umovima. Taj veliki putnički brod, jedan od vrhunaca brodograđevničke umjetnosti, našao je svoj grob u ledenim vodama, kao da je nevističar nikada bio prisutan prema dole. Imao je Titanic predstavljati se brojevima ovako: T=4, I=1, T=4, A=1, N=5, I=1, C=2. Njihov je zbroj 18, a tu je bio broj "The Titanic" "The Bloodstained Path" - broj elemenata prevara ko sud, id.

A4

Što je potrebno da se takav događaj reorti, da ga se sortu? Što bi značilo da bude oratio duž njegove linije, da ga on sortu? Ako se za promatrače performansa taj događaj konstitira kolapsom njegova razumijevanja, performansa uvodi u igru nešto što poziv u smjeni koji nekada u svjedočenju. Ono je koje je svjedočilo događaju, njima je pokušano, prijavio da učini postvi i govori o događaju ipak se taj govor kreće u senjama kopovima, u jednom uvijek frustrirajućem pokušaju prema zamjenom "izvornim" događaju. Priopćenje je neophodno fragmentirano, nikada ne zadržava, fiksira i smanjuje događaj koji želi prikazati. Doduše, iskrušnje za svjedočilo je sigurno u fragmentiranost prekratkim notacijom suvost koja bi zaklopila događaj, koje bi smjestila iskrušnje duboko u prošlost i tako povukla liniju između prošlosti i sadašnjosti završavaju zornom snjenu. Ovo je, također, knjižko iskrušnje teoretičara performansa. Ali to nije linija koju bi hio povući. Mena zanimi pronaći način pretpostave događajnosti performansa koji su svojom načinu kojma performansa napredno obježavaju masu aporijari i palanja. Polom me zornu način razmišljanja, sjećanja i pripovijedanja performansa koji priznaju svoje vještice rupa i prijetnje, sabi izvještenje promatraje. Ja sam sklon misli o ovome kao o odnosnom, čulnom i knjižno stičom predmetu. Rječ je o nesigurnosti i nenasigurnosti jednog reortu s onim što bio propusti u performansu. s onim drugim vidi vlastiti miš, s drugim ljudima, s drugih drugih ljudi, s nepotvrđim životom koji se događa među vama. Ovo je, dakle, pitanje drukčijeg načina pisanja, pisanje prona vječnim aperturološim

isključivanja. Postoji određeno pisanje linije, granica i natika koje su mi bile uvijek zornu važne u ovom projektu. Na tematskom nivou ovo je uključivo istraživanje i problematiziranje binarnih natika između subjekta i objekta, života i smrti, beživotnog, života i smrti, prisutnosti i odsutnosti: sadašnjosti i prošlosti. Ali onikaj tih pitanja ovo je pitanje je uključivato dva rekurzivno formale predmeta koji su za mene ključ pitanja pisanja performansa i njegovog odnosa prema događaju o kojem govori. prvo je obnavljanje miš i jezika osjetljivom angažmanu, a drugo je obnavljanje kroz pisanje i u pisanju ta razotkrivenja granice samog autora pisanjem

G12: Crtanje silonova

Što je točka - silagica knjižnjeg reortovanja. Na samo zato što vidimo prikazi bazenari i topla koje je već uotro profesionalni umjetnik, i znemo što to bi, na samo zato što se, neotvori oblik, naša pučnasta linja čini silonovom kao profesionalna truda, već ponajviše zato što silon kojega mi izvlačimo nije ništa više doli onaj silon kojeg je natko drugo stavio unutra. Vjerojatno mi je bilo 6 godina kada sam ovo učinio. Sad sam malo stari. Pokušavam pruzi svojim sigurnim (Pakist? Pao?) istraživačij životnju njihove vlastite izmjenice. Rezultati koji je pedesetostotinu njihov. Profesionalni poton spajaju družice, ali drže porznan di zajedno. Ostavim li stari prethodnim, bez najopsežnija shoda, nitko se možda ne bi trudio. Na kraju krajeva, Adriane, mi vidimo izvlači zaključka. Promajmo, na kraju krajeva, nema takvog mrima za putovanje poput obećanja da će se stiti na održatje.

G13: Izvlačenje zaključaka

Mora da je to bila fraza sa Svjetskog kupa. Čuo sam je pet puta u tri minute, ali to je vjerojatno samo zato što je to stvaranje koje probiva u mjerju. Na kraju krajeva bolje je ekipa pobjedila. Na kraju krajeva odluka je odluka i morat živjeti s njom. Priznajmo. Na kraju krajeva ekipa je onoliko dobri koliko je dobar vrtlar. Priznajmo što? Na kraju kojih krajeva? - Kada krave dodu kući. Kada golubovi dodu kući spavati. Na kraju krajeva ptiće spavaju. Sudnja je vešer, neposredno prije odbacivanja vnamima. Vešarnja orvrena pjesma. Sada je danu kraj. Moć se približava, Seme vešer. Kradonice izlaze preko neba. - Pao što mać nedi

A5

Drag Gracie Šinot, dok se dan bljho kraju, naseo sam na događaj zbog kojeg sam se osjećao naprnutim, nepozvanim, najvjim što sam se kada osjećao. Želim ti reći što je to ovaj život, ali ne mogu. Jer ja, koji govori, koja bi ti rekla, nije bilo tamo. Nje bilo tamo, ali je svjedočio nešto dorevalo, svejedno nešto ogledalo nešto

što je još uvijek sa mnom, prošlo, ali puno potencijala, nezabavljivo, ali ipak neprijateljno, nastanjeno u meni, ali neraspeditno jerjeva juđom agumoliku ređi. Kada bih to kada upovono, imnkao bih se i nastopio pred tobom, postao bih kao sama ta stvar koja nema samu sebe. Ali pak rjeđi namu, namu da približe taj život življen, nviden, ojačen u pukotinama miš, osjećan između žajje i njeve na obnavljanje, između gubitka i nade. između tebe i mene. Nemoguća stvar, u isto vrijeme pojedinačne i mnogodruka. Tamo je i nje tamo. Zauvijek i nikada veše. Nastavlja bez kontinuiteta. Želim nam što je ovaj život, želim to ločno objasniti kao što to drugi pokušavaju, prikazati to. Ali jedno što mogu jest nedi: crtiše u prazno

G14: Uz malo vremena

Uz malo vremena moze uspostaviti vezu između bilo čega. Juber sam utipkao broj 29 u Google pretraživač. Pokazao je stranice i stranice stika. Ovo je prva strana, a nakon nekog vremena jasno će se se vidjeti pojavi...



Ovaj je dijalog prvi put prezentiran na istraživačkom simpoziju ovdobanih prakti: "Tonight Matthew: Im Playing the Epistemologist", na Middlesex University, lipanj 2002

Prevod: Vid Mešanic

Three artists were charged between the writer and performer, the artist Adrian Heathfield and the artist Graeme Miller. Miller is a British composer, theatre and site artist. Emerging from the bold and influential stage work of Impact Theatre Co-operative in the 1980s, a group he co-founded, his work now embraces a wide range of media. With the idea of being "a composer of many things that may include music", he has made theatre, dance, installations and interventions which often share a sense that they are structures made from fragments of actuality, composed into resonant landscapes. If there is an underlying narrative to all of his work, it concerns the struggle to make sense of the world and the building of new half-seared, half-profound worlds from the fragments of the real one. This quality of volatile documentary is as readable in his first solo stage work, *Dungeness: The Desert in the Garden* (1987), as in his most recent film collaboration with John Smith *Lost Sound*. The earlier stage work, commissioned by the ICA in 1987 and performed to a score for two grand pianos, voice and recorded sound, was based on testimonies, images and objects gathered from this bleak headland of S.E. England over 5 years. *Lost Sound*, which premiered at the Fandemonium Festival, London 2001, is a film which documents the secret life of a small neighbourhood of East London through the images, sounds and retrieved music of lost recording tape found hanging in the streets.

His best known stage work, *A Girl Skipping*, which opened at the Piece Theatre in 1989 and toured internationally over the following years, exemplified a kind of work which places the heightened state of the performer at the foreground. Audiences were drawn into the thrill and risk of live play in a world increasingly flooded with rhythmic time. The rhythm of walking and the act of remembering became the core of another stage piece, *The Desire Paths*, a work derived from three weeks of walking in the city. The same themes and processes brought together 70 citizens of Nottingham of all ages and backgrounds to walk the streets of the city on one day to create *Part of Memory*. *Boats of Nottingham* in 1995. Set to music, the accidental poetry of these remembered walks was broadcast back into the city via local radio. This vein of work in which the artist builds a space, physical or virtual, that allows a kind of feedback for the perception of place by those who live there has run through an evolving series of works. These began with *The Sound Observatory* (1992) in which a pattern of sacred geometry was cast over the City of Birmingham and sounds and voices gathered from the points this generated were imported into vacant retail space in which the city could be heard.

Works like this deal with psychic geography. So do the pieces created with artist, Mary Lemley, *Listening Ground*, *Lost Acres*, (Salisbury Festival / Artangel 1994) which built a network of walks between Lemley's glass markers and Miller's radio transmitters over 100sq miles around Salisbury, and *Reconnaissance* (1995) which charted Norbury Park, Surrey with Lemley's cumulative backwork and Miller's CD musical map, compiled from local users' evocative musical phrases. Being structures which aim to capture the content of particular places, most of these works are still current and are available to be adapted to new locations. A new project which Miller has been developing with the Museum of London is the M11 project, *Linked*, which is now scheduled to open in 2002 as a massive semi-permanent sound work and off site exhibition of the contemporary collection of the Museum of London. With new transmitter technology, the 400 homes, including the artist's own, which were demolished to build the M11 link road will be rebuilt in sound, evoking a cross-section of East London life. Day and night, voices and music will be broadcast along the length of the route.

In 2000, Miller was invited to create a work for *Small Acts* at the Millennium, a series of time-based and site-specific commissions to mark the Millennium. Miller created a site-mapping project in which twelve people throughout the country were asked to rename the heavens according to the objects and legends in their lives. The resulting set of star charts showed a range of personal cosmologies of the year 2000. *Overhead Projection* was presented as a sound and visual installation at Warwick Arts Centre throughout the months of December and January. Adrian Heathfield was one of the co-curators of this performance series and the project initiated a continuing dialogue on which the following composition of letters between the two is based. Heathfield is best known for his writings on contemporary performance practice and in particular his composition of the bookwork *Shattered Anesthetics: Traces of the Body in Performance* (Arctura 1997). His work spans written research, curatorial and creative practices; his writing often drawing on continental philosophy, fiction and testimony to create unique encounters with the work of others. One of the recurring questions throughout the body of his work has been how to determine the liveliness of the event of performance.

Drawing In Thin Air

Correspondence between Adrian Heathfield and Graeme Miller

G1: Crossed in the Post

Adrian: I've done it again - come back from holiday without sending my cards. I think you were here when I was away. Or the other way round. They've ended up getting crossed in the mail anyway. So the letters that are replies to never arrived. If you get this, you might like to know that I haven't visited all these places, but they seemed connected. I'm sure you know this country and will be able to place them in the right order with your letters. If not, perhaps someone else will. Due to the delay some of what was to be call and answer may now be answer and call. Who was which? I'm up late and have an early start. I guess we'll just bring everything. If neither of us makes the correspondence in this correspondence then perhaps someone else will.

G2: Man in the Woods

The Man in the Woods has decided to walk for three days, just walking and sleeping where he stops, then walking again. Sleepwalking - a sort of test. Tonight he is testing his own shadows against the closing night to see where they meet. He should sleep, but the wood is filled with phantasms and hedgehogs and every other snuffling twingeing thing. He should sleep, but the sky is howling with stars. Too thin, his eyelids will not shut out the piercing stellar radiation. The torch shows the watch and the watch shows 11 o'clock. Face down, a tremble sleep with the sensation of being tattooed by cold brilliant light. Sleeping Acupuncture-Diagram Man: a face down in the English woodland. Tree bark. Dogstar. Howling. Dawn with its daylight haze and also with its slack, drooze thickening to already cold rain has shut the stars off. The next ten days will not have one clear night. Hereabouts the settlement is in the valleys, leaving the hilltops clear and at five in the morning streetlights are still alight and in the mist make a little constellation before he descends. Acupuncture Man walks through the village before anyone else is up.

G3: Stargazing

Here's the year 2000. I'm finishing my project for Small Acts at the Millennium. I've asked people to rename the constellations. One boy has named them all after sweets, his knowledge is awesome and solemn. He doesn't seem aware that many of the sweets are named after celestial objects themselves. Finally twelve lots of star names will pour from some telescopes pointing at the sky. Just

twelve should start to say that this writing of our lives into the sky itself becomes rapidly too much to hold in one earful. Some single words should be allowed to ring while others cluster and flicker at the edge. You said, of writing this that it is a kind of literature too, that the word chosen reminded us of the one not chosen. BROWN is a dancing while TANNY is the wellflower.

This is writing by using the suggestive chaos of space as a surface. Like a field of ideas, or a shower of words, it is a tissue of possibility. Unwritten in this table is one's own version. As each person will wander in a different sequence, they will make unique connections. Correspondence: writing that is done by reading.

A1

Dear Graeme

In your last letter you wrote to me about the stars, about their draw on you and your drawing of them, about the times that you have spent gazing into them, and the thoughts you found there in those sliding nights. You told me a story about a man called Acupuncture-Diagram, who walking through the woods on such a night, found his body pierced with "stellar radiation" from a sky that howled with stars. You reminded me that what I see is not what it seems. You told me that what I think of as the day, is actually a cloak of light that hides the stars from my eyes. You reminded me how this city coats its night in orange glow, a failed attempt at perpetual day, staged no doubt by the forces of capital, which require all time to be productive. You said when I need look into a star-filled sky, that moment of looking, though it may make me feel my most present, most connected, most alive, is not a now at all, since what I see is not a sight of my time, but rather a pattern of light, the newest of which is at least "four years old". You said, it seems that now is never simply now, and may in fact be made of many thens, to which this now is necessarily bound. You reminded me that the place from which I look into the sky, this place from which I write these lines and say these words, this place that I call I, is not a still point, since I am standing on "a spinning sphere, hurtling in orbit at 29.8 k.p.s. around a star that is itself shooting off at a blistering 270 k.p.s. on the arm of a rotating galaxy in an expanding universe".

G4: Pixels

A friend and colleague who is a cinematographer has started to use digital media. Before images were built from clumps of chemicals which were built of molecules, which were built of atoms, built of protons and neutrons, built in turn of six varieties of quark, held together by gluons. Photos were emanating with photons, gravitons, W and Z bosons. Now he tells me he is disappointed to find that the world is mainly made up of different coloured pixels.

G5: A Line for a Walk

Walking and remembering, remembering and forgetting to decide where you are walking. Leading, knowing that you are being followed pushes you on. Following knowing you are led draws you forward into unknown territories still too busy remembering and drifting. Remembering words to the rhythm of your feet. Walking to the rhythm of your remembering stops. Stop. But you can't, because you're still walking words on the spot. Re-walk your route in body and head, rocking from foot to foot and let the words come out. Down lead. Three weeks of that to jrawl up an image of Birmingham in rhythmic verbal fragments. It is still ambivalent as I prepare walkers for the streets of Vienna, if it is they who write themselves into the City, or if their minds are a kind of conservative emulsion onto which the City casts itself.

Just as the intelligence may be dispersed throughout the body so it might spill further into the fabric of the whole landscape.

A2

Dear Graeme

After I overcame my dizziness, my thoughts turned again to your Acupuncture-Diagram Man, to his body pierced with shafts of light, and to his walking through the wooded dark. He reminded me of the act of walking in your work, of following a line, of wandering and looking, and the act of drawing, of tracing a path and mapping a terrain. Walking and tracing, wandering and mapping. Drawing a line, drawing something out, being drawn along a line, being drawn. It seems that every step you take, every action, is always already a sculptural act.

I think of Acupuncture-Diagram Man as someone not unlike you, of course, and me. But I suspect he is also an ideal spectator for your work, not least because he can never avert his gaze from the stellar constellations that haunt his waking drawing waking life. In short he is a man whose being is completely tuned to the stars, to what I think of as your pedestrian sublime. Pedestrian, not because it is dull or cooled, but because it is found everywhere, just always on the move. And what one glimpses in the pedestrian sublime as in all sublimine representations, is the presentation of the unrepresentable. Perhaps "glimpses" is itself not quite the word since the relation that emerges here is not just a seeing, but an experiencing, of some beyond, a beyond of thought, language and sight. You reminded me that though it is sometimes hard to see through the urban glare, this sublime is not some exalted and rare moment of heightened connection, not a thunderous crack in the world, but something that is here and there, of this world, present if you are open to it, if you turn your eye, if the moment is right. So I am thinking that the pedestrian sublime I find everywhere in your writings and observations, is really a metaphor for that precious

around and through which your work has turned for so long. A metaphor then, for performance, and for the conditions of eventhood that you have sought to create through performance. For like the stary sky a performable event, is a presentation of the unrepresentable, an imaging that is never what it seems. As such its force is always beyond our abilities to think, write and see it. In this respect eventhood is an excess, beyond comprehension and naming, something intensely memorable, but also it seems strangely irrevocable and unlikable in recollection. In the wake of the event we are all a little like Winnie in Beckett's *Happy Days* who says: 'what was that unforgettable line?' The event is unforgettable because it cuts deep, because it touches you in profound ways, but it is nonetheless just 'a line', a well worked routine, a slice of language and of representation, and as such it should be minimally repeatable. But 'what was that unforgettable line?' In this respect I think a good performance event is often a little like traumatic experience in the sense that it is too dense, too full, or too quick, you were undeniably there, but you also feel that you were, on some fundamental level missing it. The event, as the trauma theorists would put it, is constituted by the collapse of our understanding of it. Which is why it returns to haunt us: why we return to it. This is where I think the imperative to write performance, to picture it in a after shown sky comes from, from the gaps in understanding and experience that the event of performance presents. There is not of course a singular originary event to which one could return, not least because the time of performance is not a now but a now made up of things which it repeats again.

What would it take to draw such an event, to draw it out? What would it mean to be drawn along its line, to be drawn by it? At the very least we might say that in the performance event there is an imperative call. It requires us to become active participants in making and re-making the work, it inspires creative response, both in the present time of its enactment and afterwards in thought, recollection, writing and perhaps even events like these. In short it calls us to give it some letters, to name it. Perhaps we might even make a drawing of those names, a little like your project *Overhead Projection*, where a socially diverse set of people renamed the stars in personal, idiosyncratic repossessions of the vast, the heavenly the impossible. Name the stars that will remain always out of reach. Write performance, draw it out, be drawn by the need to write it out.

GG: Lifelines

In palmyra, if you have a week life-line, take up the castanets. Playing makes a nice deep crease and castanet players live the long lines. I once ran an education scheme at the Serpentine Gallery getting kids to do work in the manner of Piero Manzoni. Like his sealed

penicill lines, I got them to draw pencil lines which represented their lives, starting with their birth and ending at the present moment. Each twist and turn might represent an event. I watched them trace their own narratives in total concentration. Tongue at the corner of the mouth, head in the lead, re-walking. At the end, they sealed them up carefully noting the date and labelling them 'six years of my life' 'My life so far'. This was performance writing if ever. The sealed containers now mature containing the ghost of an action, protected by labels, which like tombstones, let things rest in peace. They protect possible meanings by giving them something to hide behind. Should they be left sealed, or can their paths still be rewalked by the eye? Dilemmas in writing about performance.

GG: A Line Means

A line. A mean. Is what a line means what a line meant?
Alignment. Paddling up the City Road, as one does, dodging traffic, a glimpse over to the right, as I usually do. Here the City Road Canal Basin opens out the view to the plush hill of Islington. Two apses are moving in the opposite direction - presumably tricking off to Old Street - although I never see if they ever get there as this is a short excerpt from their journey. The latter church makes a stately transit across the stage, while in front, the nearer and taller steeple glides powerfully from behind with a speed and determination that seems overtaking a motorable. The churches erect their usual chase with the same result, but at the exact moment their portly-bells come together, there a keen flash of exorcism. It is my snapshot of the landscape taken at the exact same moment that an ultra long lens sniping from the far distant point of penicill captures me struggling up the hill.

GG: A Line Meant

It is a habit born from walking and re-walking the line of 16 transmitters in Salisbury eight years ago. I still retain snaps from the time and can see Cathedral spire intersecting Old Sarum's mound. It is also a snap of me in a line of beach and holly trees looking out. Marking a straight line on the ground, the surveyor lines his eye against two sticks end, in doing so, becomes a kind of third stick. Measure measured. Experiment part of the experiment. Spy spotted. Hindaghting, Listening Ground's steel-rule line and map-eye view yielded in its walking to the pervading sense of *Lost Acres'* shufflable guidebook and scattered markers - that you were always centre to a new frame.

AS

But the digresser returned and now every word I read and every word I write seems to live in a temporary suspension of a condition from which I long to be free, and to which I

long to fall. I read and write at the edge of review. Eventhood requires a poetics of review.

"I think I am reading, a word stops me, I leave the page. The syllables of the word begin to move around. Stressed accents begin to invert. The word abandons its meaning like an overfed which is too heavy and prevents dreaming. Then words take on other meanings as if they had the right to be young. And the words wander away, looking in the nooks and crannies of my vocabulary for new company. [for] bad company [...]. And it is worse when, instead of reading, I begin to write. Under the penicill, the anatomy of syllables slowly unfolds. The word lives syllable by syllable, in danger of minimal review. The problem remains how to maintain the word intact, constricting it to its habitual servitude in the projected sentence, a sentence which [may well] be crossed off [at the end of the day]. Doesn't review rarely the sentence which has been begun? A word is a bud attempting to become a twig. How can one not dream while writing? It is the penicill which dreams. The blank page gives the right to dream. [The open window, the sky beyond]. If only [I] could write for [myself] alone. But I am chained to other voices which I cannot help but write towards. How hard it is [to make these words into a book]. [I] would have to stitch words back together to make them follow [a line]. But [were] one [to] write a book on review, [would not] the time [have] come to let the penicill run, to let review speak, and better yet to dream the review at the same time one believes [one] is transcribing it.

(after Beckett, *The Poetics of Review*, page 17)

GG: Surveyors

I went to college in Leeds and lived eight years there. Woodhouse Moor was a park near the University and every autumn student surveyors would practise surveying by plotting this or that - which must be one of the most closely measured bits of grass anywhere. What I remember associated with the first small of damp leaves is a field of surveyors with clipboards and theodolites scattered over the park. They would spring up like mushrooms for a few weeks, perform their precision, then disappear.

GG: Restraining Beads

Here is 1992, and the engram criss that swept the Desre Paths ended up in the work. It has ended up in the work because the shuffling and reshuffling of the letters of the title is close to a meaningful madness. I think it shows a dexterity with fragments that is of our time and perhaps a need to break materials down in order to re-weave them a too. Of course many anagrams were useful to convey their nonsense. What was spookier were the ones which genuinely connected with the themes of the piece. They were —

THE PET RACKS HIS
HIS THEATRE SPED
SHAPE THE STRIDE
HE HEATED THE PEGS
HE SPED PET'S HAT
HEEDED THE RAT PEGS
HASE THE SPOKES
SIFIED THE PASTIE SHE, DEATH PREST
THIS SPACE THEREHEED THE RAPSISTS

G11: Bloodstained Path

Given a bit of time you can make a connection between anything.
This is an excerpt from Isidore Kozminsky's 1912 book *Numbers, Their meaning and Magic*. "The greatest shipping disaster the world had ever seen is without doubt, the wreck of the Titanic. The very horror of it all is fresh within our minds. The great liner, one of the triumphs of the shipbuilders' art, found its grave in the icy waters, pressed down as if by invisible hands." The name TITANIC equals 18 thus

T=4 I=, T=4 A=1 N=5 I=1, C=2 =18

18 is an evil number "The Twilight", "The Bloodstained Path" - a number of elements deception bad judgement, etc

A4

What would it take to draw such an event: to draw it out? What would it mean to be drawn along its line, to be drawn by it?
If for the spectator of the event of performance, the event is constituted by the collapse of its understanding, performance sets in play something similar to that call and reply found in witnessing. The I that has witnessed the event is called by it, is compelled to return the call and speak of the event, yet this speaking moves in a seal loop, an ever frustrated return towards the imagined 'originary' event. The telling is necessarily fragmented, never closing, fixing or naming the event: it seeks to re-present. However, the temptation for the witness, is to hide this fragmentation, to provide a rhetoric of coherence that would close the event, that would place the past firmly in the past, and in so doing, draw a line between past and present, ending the tiresome relay. This too is the critical temptation of the performance theorist. But this is not the kind of line I am interested in drawing. I am interested in finding ways of approaching the eventhood of performance that are mindful of the ways in which performance constantly eludes thought, memory and writing. Ways then of thinking, recalling and telling performance that acknowledge their own holes and gaps, their inherent failures. I want to think about this as being a relational, sensuous and ultimately ethical concern. It is about staging and re-staging an encounter with what you missed in performance with the offer of your own thought, with other people with the openness of other people, with the unknown life that happens

between you
This is then a question of writing otherwise of writing towards one's own epistemological exclusions. There is a certain crossing of lines, of boundaries and distinctions which have been recently important for me in this project. At a thematic level this has involved exploring and problematising the binary distinctions between subject and object, the animate and the inanimate, life and death, presence and absence, the present and the past. But beyond these issues, the writing has involved two recurrent formal concerns which for me are key to the question of performance writing and its relation to the event of which it speaks: the first is the opening of thought and language to sensory engagement, and the second is the discovery through and in writing, and the exposure by writing, of a limit of its author.

G12: Drawing elephants

Join the dots - the puzzle of ultimate deep pointment. Not only because we see a circus tub and ball already drawn in by a professional artist and we know what it is going to be. Not just because having the drawn the shape, our spidery line seems weak next to the pro effort, but mostly because the elephant we take out is nothing more than the exact elephant someone else put in. I was probably 6 when I discovered this.
A bit older now I try to give my puzzlers (Audience? Writers? Researchers?) an animal of their own invention. An outcome that is 50% theirs. The professional strokes fall differently but hold the porous bit together. If I leave things too open, with no hint of an outcome no one might bother. At the end of the day, Adam, we like to draw conclusions. Let's face it, at the end of the day there is no journey-but like the promise of a destination.

G13: Drawing Conclusions

It must have been the phrase of the World Cup. I heard it five times in three minutes, but that is probably just because it is a creature that inhibits opinion.
At the end of the day the better team won
At the end of the day a decision is a decision
you have to live with it
Let's face it. At the end of the day a team's only as good as the goals
Face what? At the end of what day? - When the cows come home. When the pigeons come home to roost. At the end of the day tends sleep
It's Judgement Eve just before chucking out time. The evening hymn - Now the day is over
Night is drawing nigh, Shadows of the evening
Strel across the Sky Say what you have to say

A5

Dear Goeme
Last night at the end of the day I came upon an event that made me feel the most present, the most connected, the most alive that I have

ever felt. I want to tell you what it is. This life, but I cannot. Because the I that speaks, that would tell you, was not there. Was not there but witnessed something nonetheless, left something nonetheless: that is still with me now, past but full of potential, unforgettable yet unrecalable, resident in me, but unrecalable by the killing assurance of words. Were I ever to speak it, I would shatter and disavow before you, become like the thing itself, which has no itself. And yet the words keep coming, keep coming to approximate that life lived, unseen, felt in the crevices of thought, felt between desire and its realisation, between loss and hope, between you and I. An impossible thing at once singular and multiple. There and not there. Forever now and never again. It continues without continuity. I want to say what this life is, I want to spell it out like others try to, to re-present it. But all I can do is make drawings in thin air

G14: Given a Bit of Time

Given a bit of time you can make a connection between anything.

Yesterday I typed the number 29 into the Google search engine. It brought up pages of images. This is the first page and after a while clear connections will appear



This delogue was first presented at the performance practice research symposium 'Tough Matthew I'm Playing the Epistemologist', Middlesex University, June 2002.



radCo. Scio Inc./Photo. Courtesy



Presijecište

piše: Goran Sergej Pnšaš

Ključno mjesto problema reprezentacije jest meso, meso tijela izvođača. Ovdje me ne zanima meso kao zasadni fenomen, koliko kao presijecište događaja u svijetu i događaja u teatru, meso kao propust kojim se ostvarene nužne uvjet događanosti u teatru, odnosno nužni uvjet teatralne selekcije između starija svijeta i jezika. Ovdje namjerno izbjegavam govoriti o tijelu kao jednoj mogućoj konstrukciji mesa i otvaram problem mesa u kojem se događa inkarnacija, materijalizacija bazisubjektivne subjektivnosti ili ekspresije teatra. A kad govorim o ekspresiji teatra, ne mislim na izvođačev umg ni na strukturu kao netjelesni događaj, nego na subjektivnost same ekspresije koju nazivamo teatrom.

Život i prisutnost živog tijela teatru daje dojam pred-reprezentacijske umjetnosti. U fizički radikalnijem izvedbenom obliku tijelo je naviklo Nietzschea da usvodi kako pjes. "nje umjetnost nego znak mogućeg umjetničkog upisanog u tijelu". Kako (budući ota Nietzschea) piše je u predmanovanju dok je teatar "posljedica upozorenog imenovanja". Još u Diderota se tijelo pozivuje upravo u tom nasmijepu - s jedne strane tijelo govori jezikom akcije, jezikom koji nije samo odraz nekog drugog pred-reprezentacijskog svijeta i realnosti, a s druge strane tijelo je jedan segment unutar multipicetla slike čiju unitarnost okuplja tek gledateljev um mudar od perspektive. Eventualnost teatra (u onom smislu u kojem ta riječ referira na teatski glagol evenera) (200) jest u tome da je teatar konstituiran na principu događaja, stalnog, utjelavljenja u seba. Događaj je moment totalnog oblačenja svijeta iz sebe, "pučanja" konstrukcija vremena, prostora, objekata i tijela (poput košnice koja se "puca" iz šiljeva). U događaju ništa nije stabilno, a ponajviše ljudsko tijelo. Obvorenost tijela ka stalnoj mogućnosti promjene ka mesu (u kojju je smrt ona definitivna i nosi istovremeno utjelovljivu događanost i kraj događanosti) obvorenost i nestabilnost tijela prema kontaktu sa svijetovima čini ga savršeno pripravnim za događanost. Jer kako kaže Foucault, događaj je besjelostni miseljuizam, pa i tijelo postaje propuzno otvaranju novim svijetovima. Događaj se, međutim, ne događa u svijetu; novi svijet se otvara događajem. Ovakva dinamika, koja je u konstituciji teatra, zapravo se odvija kao opurga, kad bi događanost. Međutim napetost nastaje upravo između događanosti i nemogućnosti nepredviđivosti, koja otvara iz potroba da događaju damo značenje, da ga imenujemo. Događaj se situacioni, postaje objekt svijeta, objektivizira se. Ovaj proces objektivizacije jednako je uvjetan i za objekte i za ljudska bića, a tu je od presudnog značaja gledatelj, kako onaj prvi u ulici samopromatljiva i drži matružu, tako i onaj zamišljen i konkretizirani u mislu divovine. Događaj koji "puca" prisutnost mesa namjesto tijela, stvara namjesto objekata, trenutaka namjesto vremena i mjesta namjesto prostora, koji otvara pogledu energije i intezesa, oblikujuju se u pragmatičnom trenutku izlazu događaja i njegovom osamljenju.

Tu nam se nameće još jedan u nizu kazalinskih paradoksa: tijelo pluta iz voljivog u nevoljivo, ali je "kazalinski proces (-) materijalizacija: ona nam govori da nema misli bez tijela: kazalšte je tijelo, a tijelo je prvo i ono zahtijeva da živi...". (Jelencović). Kazalšte je predmet "čija materija nije stika već realan predmet i biće: biće prije svega: tijelo i glas glumca". S jedne strane besjelostni materijalizam događaja (meso) - s druge strane tijelo kao materija teatra. Nužno je, dakle, razmotriti apomnetički tijelo ne bi li došlo do nužnosti događaja.

Ništa nesigurnost u to da li tijelo nešto može samo činiti, radikalno se upravo u teatru. Bilo bi otako zaključiti da tijelo biva samo medij kojeg neka njemu izvanzak misao ili moć mijenja, preoblikuje. Da bi tijelo ustajalo, i udijalo se u pokretavanje i traživanje, tijelo "mora postati misao i namjera koju nam ono znači". Tu nos Merleau-Ponty vraća Cezanneovu rečnu: "Kad slikam objekt i strahom da onim da on gleda onako kako gleda... Do vraga ako oni i sude kako se prevrtaju i napretno željeno s crvenim, nistajuju: neka ušla ili oni nasmijati neko lice". (Cezanne)

Tijelo u zrazu nije znak misli - ono utjelovljuje misao, ono je misao sama, u tijelu se "puše" smisao, ono izlazi iznenađen, eksplozivno impolirano. Tijelo tako postaje "prisutnost misli u čulnom svijetu", (Merleau-Ponty) Ukoliko tijelo postaje misao, ono je ne zastupa nego opreštuje, je, pro-iz-vođ. Tijelo u teatru je "način otkrivanja misli". Međutim, što se događa u teatru u kojem je misao vlastito događanje, smisao-događaje, gdje je misao samo ne linji, a ne i uplata, gdje misao postaje neprocupno. Dvije riječi nije tijelo samo dva točka u perspektivi koja nadomješta nevidljivi voljnim, nije mjesto u reprezentativnom tijelu. Oko perspektive odjice se na tijelu i znači u tijelu gledatelja, promatrača. Tijelo biva toliko kolonizirano smislom da znakovi tijela prestatu u pernicke u kojem je misao množina koja sebe sadrži kao element, ali i element koj čiji možda (izostih konstrukta) tijelo tako da se apriorne telesnost pretvara u ne-misao, ali ne-misao koj je tu da se odupre odličnost smisla. Značenje biva prisutno u zražavanju, ali njegovo jasnica tek trebamo dosegnuti. Jasnoća je još u nadoljetku, jer misao se bori sa svojom predmetnošću - ono izlaz ne vidjelo, ali ne ekspozicije pojmove.

Bezuvjetna subjektivnost ekspozicije teatre kolonira tijelo poput kolonizirajućih emocija. Poremećeno sram na stvaranju koje nam neprestano pristupa s otmjenom na lici. Snaige posteleterjemo otmjena štiti nas od pitanja o prvimi cijepljenim neposredne osobe koje nam pristupe. Međutim, njeno tijelo nije transformirano. Njeno tijelo biva živovano zrazu. Ono nije ono što nam se čin da jest. Ono je zapravo "uvijek nešto drugo nego što ja". (Merleau-Ponty) U tijelu se dvaplo stvara prisutnost, njegov se prostor, ako unitaran, multiplo i tako ono postaje prvim mjestom predmatanja, predstavljanja. Njegovu prisutnost označuju tek njegova raspoloživost (Heddegger). Ali samo tijelo ne možemo opasati niti prvesti u drugom jeziku, nego pokušati ga dohvatiti u neposrednoj postavi zlokaza, dobiti se afekcijama.

No, u razumijevanju tijela postoje dva načina, jedne se neposrednoću i druge za jasnoćom. Teatar je stojićime pokušavao identifikirati neposrednoću i jasnoću, međutim jasnoća uvijek traži ono da jazika, ali neposrednost se zadovoljava prisutnim. Čak i negorljivo protivno reprezentaciji, postavljanju zahtjev za neposrednoću onoga da jazika pa se teatar danih mislim borilimem ontološkog njeptora. Paradoksa tijela u teatru i jest u tome što zavrta, a ne zastupa prisutnim (primi što "izlaz na vidjelo" (Heddegger) ono što se dani da je da jazika. Da bi se teatar ubrilo janim u njegovoj mreži traga se za formalizacijom interpretativnih znakova, "znakova prisustvoje".

Pored indikatore znakova jednostavne prisutnosti, traži se i smisao uvin neprocupnog tijela. Traži se procjep telesnih jazga koji bi već prisutno tijelo učino transparentnim, prozirnim. Takvo značkovno zražanje nije imperativno, i znači ne naloguju zražanje, ne isjavaju moć smisla, oni su interpretativni, oni tijelo samo probijaju. Oni traže od tijela da čini. Uzmemo li u obzir da ono sudjeluje u činjenju istovremeno kao instrument i kao potencijalnoće, u službi uloga i u tešnom i ograničanju, podčinjeno inženju i pogorljeno energijom, obitni ce nam se dijazon njegove moguća pojavnosti od gietuee i geste do akcije pa i čista aktivnost.

Takovo neopjepljivanje tijela na činjenja, činjenja da fragmentacija može postati identitet, deintegracija može biti integracija "linijom" (Jivčenko) na linji je polake teatar u kojoj jasnoća nudi uspijanje u identifikaciji. No, miso tijelo još uvijek, koliko god bilo razno u body-art deintegracijem procesima, potencijalno je mjesto našeg veselja, a ne fragmentacijskih streš.

Svi dokazi upućuju na činjenicu da se estetske moć cijela može temeljiti samo na zražavanju njezanceti koja konstatira samo naslje doba spektakla u svojem posrednojnoj izdržljivosti. Stoga, umjetnik mora proći kroz apokritni hibrid, kroz to uranjanje u prezirni u kojem je njezina autonomija umjetnosti konačno postignuta latovimeno kad je sformira i heteronomija njenih vitalnih moći. Banavio u akiri čisti redovita dok pojmove bio koju vrstu singularnosti: umjetnik započinje bijeg u fantazmagorije mira i rata, biježao opoz oznake koje on ostavlja na tjelesna shem. Započinjeputu po neprozirnu zonu neznanstva, umjetnik privlaka izvishoni rešim polake u "ratu protiv rata", koji uništava sistem cijelih dokaza koji pripada izžnom društvomenu misu. Glatni našeg opasnosti suvremene umjetnosti po društvo leži možda u sljedećem: ona usmimo napada podjelu identiteta koje regulira političke učinke osnaka smisla akcionog i vidljivog i među pojavljivanjem, bitanjam i činjenjem." (Jiri Allex & Antonio Negri)



INTERSECTION

Written by Goran Sergej Prasad

The critical point in the problem of representation is flesh, the flesh of the performer's body. We are not concerned here with flesh as a separate phenomenon, but as the intersection of the events in the world and the events in the theatre. flesh is a porous membrane making possible the necessary conditions for the event in the theatre to take place, i.e. as a necessary condition of the theatre, a relation between states of affairs and language. I am deliberately refraining from discussing here the body as a possible construction of the flesh addressing instead the issue of the flesh in which the information, the materialisation of the subjectless subjectivity or the theatre expression occurs. And by theatre expression I do not mean the performer's expression for the structure as a non-corporeal event, but the subjectivity of the expression we call theatre. The presence of the live body in the theatre gives the impression of a pre-representational art. In its physically radical performative form the body made Nietzsche state that dance "is not an art but a sign of it, a possible art inscribed in the body". According to Badiou's reading of Nietzsche, dance precedes naming, while the theatre is a "consequence of a staged naming". Already in Diderot we find the body placed precisely in that gap - on the one hand, the body speaks the language of action the language that is not a mere reflection of some other pre-representational world or reality, while on the other the body is a segment of the multiplicity of the image which only becomes gathered as a unity in the mind of the spectator due to perspective. The eventality of the theatre (in the sense of the Latin verb *evenire*, to come out of, derives from the fact that the theatre is constituted on the principle of the event, of the continual coming out of oneself. Event is the moment of the world's total coming out of itself, of "being" the constructs of time, space, objects and bodies. In the event nothing is stable, least of all the human body. The openness of the body towards the continual possibility of being changed into flesh (where death is definitive

and brings about both the ultimate eventuality and the end of all eventuality, the very openness and instability of the body when coming into contact with the world renders it perfectly ready for the event. For, according to Foucault, the event is incorporeal materialism, and the body becomes material for new worlds. The event, however, does not occur in the world; this new world is being open in the event. Such dynamics, inherent in the constitution of the theatre, becomes in fact a springboard, the essence of eventality. The tension is created precisely between the eventuality and the impossibility of the unpredictable, due to this need to give the event some sense, some sense. The event is situated, becomes an object for the mind, is refused. This process of reflection applies equally to objects and being beings, and the spectator plays a decisive part here, whether in the initial capacity of self-observer or dramatist, or as the imaginary or actual spectator sealed in the darkness of the theatre. The event's momentum of "being" results in the presence of flesh replacing the body with things replacing objects, with moments replacing time and places replacing space. Presenting the energies and interests, such event is verified in the pregnant moment the expression of the event and its conception.

We are faced here with yet another paradox of the theatre: the body floats from the visible into the invisible, but "the theatre practice is (...) materialized," it says there is no sense without the body, theatre is body, and body is primary and demands to live... ("Ubersinnlich") Theatre is the object "whose material is not image but a real object and a being: a being foremost, the body and the voice of the actor." Thus we have the incorporeal materialism of the event (flesh) on the one hand, and the body as the material of the theatre on the other. It is therefore necessary to discuss the a priori quality of the body in order to arrive at the necessity of event.

Our uncertainty regarding what the body can do is radicalized in the theatre. It would be premature to conclude that the body is only a medium changed, transformed by some thought or power exterior to it. For the body to become expressive, and this happens through demonstration and expression, the body must become thought or intent it means for us. At this point Merleau-Ponty takes us back to Cézanne's private: "When I paint a private or a guard I make him look the way he looks. I'll be damned if they are as much as I know how, by combining certain hues of green and red, a mouth is saddened or a face made joyous" (Cézanne).

The body in expression is not a sign of thought, it embodies thought, it is thought itself, it bodies forth expression, the explosion of the implicit. The body thus becomes "the presence of thought in the sensual world" (Merleau-Ponty). If body becomes thought, it does not represent thought but renders it present, produces it (leads it forward, etymologi-

cally). The body in the theatre is "a way of revealing thought." But what happens in the theatre where thought is its own event, sense-event, where thought is merely on the line, as distinct from inscribed: where flesh becomes impermissible. Here body is no longer but a dot within the perspective replacing the invisible by the visible, it is not a site in a representative flow. The eye of perspective ricochets from the body and is reflected in the body of the spectator, the beholder. The body becomes colonized by sense to such extent that the signs of the body turn into a paradox in which flesh is a site including itself as an element, but also the element dividing the set (of various constructs of the body) so that the a priori corporeality becomes non-sense, but a non-sense the role of which is to resist the absence of sense. Meaning is present in expression, but its clarity is yet to be achieved. Clarity is in the state of becoming, because flesh is fighting its quality of an object - it comes out, but does not express concepts. The subjectless subjectivity of theatre expression colonizes the body like colonizing emotions. It is enough to think of a fight-attendant continually addressing us with a smile on her face. The power of her permanent smile protects us from the question of the real feelings of the unknown person approaching us. Her body however is not transformed. Her body is sacrificed to expression. It is not what it seems to us to be. It is actually "always something different from what it is" (Merleau-Ponty). The core of its own presence is split in the body; its space, though unitary, is multiplied and the body thus becomes the initial site of representation. Its presence is marked merely by its being-at-hand (Heidegger). But the body itself cannot be described nor translated into another language: we can only try to experience it in the immediate order of affects, open ourselves to becoming affected.

However there are two ways in which we can conceive of the body: one emphasises immediacy and the other clarity. Theatre has for centuries strived to clarify immediacy and clarity, but clarity always aims at what is beyond language, while for immediacy what is present surfaces. Even the most ardent debunkers of representation, demand immediacy of what is beyond language, so that theatre seems a repugnant arena of ontological alteration. The paradox of the body in the theatre is precisely that it obduces, rather than represents by means of what is present (what "comes to light" (Heidegger)) that which seems to be beyond language. In order to make theatre clearer in its network, a formalisation of interpretative signs, "the signs of supposition," is sought. Apart from indicators, the signs of simple presence: the sense outside the aphoristic body is sought, the crack in the physical core that would make the already present body transparent, diaphanous. Such signifying radiance is not imperative, these signs do not impose meaning, do not radiate the power of sense: they are interpre-

tative, they merely imbue the body. They demand of the body to act. If we take into account that it partakes of action simultaneously as an instrument and as a potentiality in the service of roles and with a tendency towards originating, subject to interfere and powered by energy, the full range of its possible ways of appearing, from gesture and gesture to action and pure activity will become clear.

Such splitting of the body into bodies, the fact that "fragmentation can become an identity, demarcation can serve as integrating function" (Merleau-Ponty) is in keeping with the politics of the theatre in which clarity offers immersion in demonstration. But the flesh of the body is still, all the carving and slicing in the demarcational processes of body-art notwithstanding, potentially a site of our joy and not of fragmenting passions.

All evidence points to the fact that the aesthetic power of sensation can only base itself upon the expression of indistinction, which constitutes the very violence of the age of the spectacle in its deranged endurance. The artist must therefore pass through the absolute hybrid, through this immersion in a present in which the run of art, a autonomy is finally accomplished at the same time as the heteronomy of its vital powers is affected. Dwelling in the sphere of pure means when assuming any singularity whatever, the artist begins the fight from the phantasmagoria of peace and war by recording the common marks that both of them leave upon the bodies of things. Investing the opaque zone of the indiscernible, the artist appropriates the appropriated regime of politics in a war against war that destroys the system of sensory proofs that belongs to a false social peace. Perhaps the primary reason for the social danger posed by contemporary art lies here: it attacks directly the partition of identities that regulates the political effects of the relation between the utterable and the doing* (Eric Alliez & Antonio Negri).



No time for greatness: NEW IS OLD

Piše: Susanne Winnecker

Moguće je da pokušaj ehvinajskog događaja, koji je kao umjetnički oblik kratkotrajan, sadrži neželjeno proturječje. Ako se na trenutak prestanemo obazirati na inflacijsku upotrebu ove riječi u svezi s raznovrsnim pomoćnim oblicima pojavljivanja na području takozvane "događajne kulture" "događaj" je ipak nešto što se samo pojmom, i nikako drukčije, može shvatiti jedino uz pomoć pojma "događaj", on ex negativo drugim riječima pokušava opisati nešto što se ne može niti opisati niti svrstati, što odstupa od uobčajenih normi, primjena, nešto što esencijalno lanco dovodi do pucanja, poput špijalje. U primjenu je ovaj naziv postigao upotrebu s izborom na situacije i ljude. Obično se govori o "događaju Heidegger" ili o "događaju Shakespeare", a mišl se na nesvakidašnje dva brata koja se ne mogu reducirati na cjelokupnu povijesnu situaciju i čija misao i umjetnička osobitost može biti shvaćena jedino uz pomoć ove gramatičke maljenjastosti.

Vjerojatno bi bilo zanimljivo da se zapitamo o čemu ovi odumrlije takvih ljudskih "događaja", koje su izgleda počeli odumirati nekazanje krajem prošloga stoljeća, no nije na vidiku ništa što bi ovakvu besprijeknu pretrpanu emocionalnost moglo vratiti uz sebe. Grotowski, Kubišick, Müller to name but them out of only a few, are dead (Grotowski, Kubišick, Müller su mrtvi. Među malobrojnima spomenuti su samo njih). Nema više nikoga tko bi bio u stanju na sebe prouzru taj euforizirani položaj. Vjerojatno, ponekadje veoma općano rećeno, to ima veze sa sedajednoću koja sve više vlada na našim sjecanjima i na našim budućih planova, a time sa porlova svaki vremenski utroš. U politici, koja se dugo vremena svlađa jedno vrstu vulgarnoga liberalizma, ali koja sada svugdje želi pronaći "novoga" neprijatelja uz pomoć kojega se izgleda počeo ravnati njajan katastrofalan karakter i mnogobrojni "događaji", potrošačko društvo gotovo istovremeno teži tendencijoj vrijednosti novca kao socijalnoj normi, dok stari i novi mediji napose potiru elonost ponesanju u kojemu važnost ima samo trenutčno stanje pojedinca i potpuna sloboda potrošnje. Ideja kulturnog kolektivnog pamćenja zbog toga je u opasnosti. Kolektivno pamćenje je više i drukčije od zbivanja individualnih sjecanja. Individualnom bi pamćenju trebalo kolektivno jer bi individualno ostvarenim sjecanjima podario oblik, mjesto, dubinu i smisao. Bilo bi potrebno nešto poput efektivnoga postavljanja kolektivnih situacija kako bi se prihvatilo nešto poput osobne povjesti, sjecanja, iskustva. Ako bi, pak, kao što na to zajedniče mogu utjecati potrošačko društvo i informacijska tehnologija, trgovci kolektivnoga sjecanja - pripovjedačje, predaja, sjecanja na trenutke kolektivne povjesti - sada postali sve bliži, sredi i njemj, ujedno bi i obitovanje osobnog povjerenog vremena, ovisnoga o artikulacije s kolektivnim povjerenim vremenom, postajao sve bliže, sredi i šuljivo. A kazalište? Ono nije aktualno, tromo, sporo i ne odnosi se na neč. Aktualnost i kupa u svakom su slučaju nepobjediva od svih normi. Tek je 20. stoljeće počelo polježno težiti za dialom obmanjujućeg podvostručenja a ne za savršenom simulacijom. Čemu su istaknuti umjetnici pružili otpor. U najprijemij medijem diskusijama bilo bi zanimljivo prepoznati refleksnu očaranost naturalističkim fantazmama - od fotografije, koja navodno takozvani predmet prilavak da za sobom ostavi trnaki svjetlosti, do ideje kompletne spremnosti prihvaćanja svega što postoji u elektroničkim medijima koji imaju funkciju pohranjivanja. Izuza cyberspacea u najdaljnjem bi slučaju ujedno prekinula granicu između realnosti i simulacije. Neoprijateljsko nepobjedivo ne bi vjerojatno samo za sjećanja, nego posebice za prošle, zaboravljene ili od kulture "istisnute" usjete. Stoga se pričaju koje se tije prošlost, a time i pitanje o pamćenju - izgleda pretvorilo u Nista. Doduše, naučnicom "prošlost" namno mala na takozvani povjereni činjenice, pod pamćenjem nemo smatrat takav spemstik informacija, a pod sjecanjem nikako nemo podrazumjevak proces kojim se proizvodno može pozvati ova ili ona u spremniku pamćenja pohranjena baza podataka. Sjecanje kao informacija nikada ne napušta prostor i korektiv redoslijedit. Informacija je izuza sedanjosti, dakle sve ono o čemu umjetnost govori veoma površno ili upode ne. Kako bi se moglo suprotstaviti opisanom

fenomena, a upravo i umađ, potrebni su vrijeme, pažnja i uestrojnost. Unutar postojećih struktura i kazališnih aparata to je gotovo nemoguće. Čini se otkrije da je nešto izmislilo nešto donekle zanimljivo, ali, čna ili kolektiv -većem svejedno -smjeta se biti "vredni/e kući" u područje grčkog ili državno kazališta ili, što nije manje kobno, u područje festivala i "dogodej", a povrh toga dobit će na "slobodno" konstante prvo kazališta koja će biti oslobođeno. Vile nego kad svaki je početnik postao pitajući prihvaćanje, a mirne je nego kad povikati i mogućnosti povećanje. Gledovanje i preoblikovanje u ovom su slučaju isti fenomen. Pitanje je što napraviti? Kako malo bez potpunog negiranja onoga što je prije činjenica. Razvoj se ne odvaja po uzlaznoj liniji, već kao krug ili, štoviše, kao spirala. Jer mi se jednodušno na vrhuncu likovnosti nalazimo u stanju u kojem smo to ostavili, već se sobom tagimo iskustva stvorena na putu. Čak i kad je riječ o jedne stvarima izbliskom iskustva, to je nešto što se tegi sa sobom i stane u beskonačnost. S vremenom kazališta i svijet razvijaju heterogeni tenzi kojega se mogu riješiti jedino imitacijom. Imitacije svijeta odgovori negomislavanju rezultata beskonačno mnogih pokušaja njegove obnavljanja. Stvarni otpad koji nastu u beskonačnost, sve dok spirala ne nabrskne i ne pravi se u valik, naznačen komad. Jednom će se po svojim rubovima dodirnuti krug što se sukoba i tada više neće biti apokaliptičnog pokreta s jednodušnim smjerom, već će postojati gomila elementa koja izobličavanjem dosadašnjih principa poretka više neće odgovarati fizičkim zakonima i logici. "Kritični princip zakona i oslobođenje duha u samome sebi" mogla bi biti posljedica toga, kao što bih Terence McKenna istraživao "hyperspace" i farmakolog Konstantin Kostov i vremena nastaje. Uzročnost, zastarjela u znanosti od vremena kvantne teorije i u svakodnevnici će izgubiti svoju razlagajuću snagu, ako će tada upotre i postojati nešto poput svakodnevice. Tada više neće biti ni vladavine, "šve se spaja", kaže McKenna, a ono što će ostati je "autopoietički klop, afektni kamen mudraca, monada koja se u stanju uzrasta za samu sebe".

Međi koji ovakvim apokaliptičnim vizijama priblijava moderne agurno nije kazališta, već digitalna hrpa podataka virtualnih realnosti naturola s djom i porroč moguda svaka vrsta korepondencije i umrežavanja, gdje se stvari mogu postaviti proizvoljno, gdje prije i kasnije, srijeda ili straga, više ništa ne znači, gdje udaljenosti ne igraju ulogu i gdje mašta i moć zamišljana stvaraju vlastitu realnost, gdje postaju svešta se može htjeti, gdje se može proizvoljno opozvati i u sekundu proizvoljno sintetizirati trodimenzionalno, konstantno, akustično i interakcijski, onajak sile teže. Čini se da se ovdje ostvaruje san magabomaznih kazališnih ljudi i onih opelednutih sintezom umjetnosti, koji ovjome mogu biti sve u jednom: glumci, redatelji, scenografi. Ali oni su samo virtualni likovi koji mogu nestati običnim prekidom struje, i kojekakvi vrsti mogu se pobrnuti da ih nešto više na proroče na misli, no pružaju nove mogućnosti za objektiviranje fantazije.

Bilo bi moguće postaviti pitanje je li ovaj novi medij sastavljen od ljudi od knji i mesa doista primjenjiv u praksi bez jecha oprečnosti. Je li kazalište od fizičkih ljudi i brživo npravljenih predmeta, uključujući i atribut fizičke mase - u djim proizvodima mašta i fizičko opretnje jedno drugome neminovno stoji na putu i ulazi u dispartno jedinstvo, gdje se susreću slobost i svemir.

Prozori cyberspacea tvrde kako bi se stvarni svijet s fizičkim ljudima, životinjama i biljkama mogao doista razumjeti i procijeniti kad bi ih se uspoređilo s virtualnim, elektroničkim svijetom. Tada upotre ne bi bilo upitno gdje oamo se dalje zadržavati. Nametne sa pitanje je li kazališni rad bez opiranja materijalnoj upotre moguć: ne trebaju li iskustvo i stvarnostjivo ovo opiranje nevoljno o svijesti kao li upotre funkcionalni. Kad bi bilo tako, kompjuterski animirane virtualne realnosti ne bi povećavale iskustvo, već bi ga umišle.

Takve spekulacije upućuju bi na nedozbježnost kazališta i na ovisnost umjetnosti o materijalnoj upotre. Doduše, one bi se manje odnosile na kazališta kao na mjesto neprestanije umjetničke obnove, a kao na tvornicu nevjerojatnoga, a više na ritual knožnosti i profinosti naših načina života i s time povezivanu neoprijemljivu "zaključnost života".

Razvoj nevjerojatnoga je mitar. Nisvijet n kazališta više nisu mlađi kao nekad. Novo postaje staro kada sve što se događa upućuje na nešto što je već postojalo u sličnom obliku, što god se radilo u kazalištu, već je jednom postojalo: svaki moguć pokušaj rušenja granica već je odigran do knji, a kazalište uvijek porčno zadržava na malobrojnim temeljnim predujetima razvijanja u Ateni prije 2 500 godina. Ovoj razvoj ne potvrđuje paradoksalno stanje koje i samo više nije posve novo: onaj što želi napraviti nešto novo, kad-tad se mora vratiti starom. Ali ne nevjerojatnom ili nepojmljivom, već nezamislivom.

© njemačkoga prevata Gisa-Ana Ulrich

No time for greatness: New is old

Written by: Susanne Wnackar

It is possible that the attempt to document an event, which as an artistic form is ephemeral, contains an unsolvable contradiction. An event - if for a moment one decides to disregard the inflationary way this word is being used in various fashionable discourses in the field of the so-called "Event - Culture" - is something that can only be understood through the term "event", which tries to determine or negate, by using different words, something that cannot be described nor classified, that deviates from the standard norms, something that can break the semantic chain (laughter, for example). In practice this term is also used with respect to situations and people. Usually, when one speaks about the "Hedgerger event" or the "Shakespeare event", one is actually thinking of the unusual human beings who cannot be reduced to the general historical situation and whose mental and artistic excellence can only be understood by means of this grammatical materialization. It would probably be very interesting to see what does the extinction of such human "events" actually depend upon, for such events seem to have started to fade around the end of the last century and yet there is nothing on the horizon that could express such adjective-free excessive emotionality. Grotowski, Kubrick, Müller, to name but a few... are now dead.

There is nobody who would be able to assume this position of the outsider. Seeking very generally, this perhaps has something to do with the present being more and more dominant, at the expense of both memories and future plans, thereby dislocating any conceivable time system. At the same time in poli-

ties - which for a long time preferred a kind of vulgar liberalism! But which would now like to find 'a new enemy to help levelize' its catastrophic character and numerous 'events' - the consumer society imposes the value of money as a social norm, while new but also old media do not encourage the tendency toward certain kinds of behavior, valuing only the pleasant state of the individual who has the total freedom to consume. The idea of cultural, collective memory is therefore in great danger. Collective memory is broader and more different than the sum total of individual memories. Individual memory would need the collective one because it would give shape, place, depth and meaning to the individually achieved memories. There is a need for something similar to the affective setting of collective experience in order to show a kind of personal history, memories, experiences. If, however, under the joint influence of the consumer society and information technology, traces of collective reminiscence - narration, tradition, remembering the moments belonging to the collective history - suddenly became paler, less frequent and more silent, the manifestation of any single personal historic time dependent on the articulation in the collective historic time, would thereby also become paler, less frequent and more silent. What about the *theatre*? It is not current, languid, slow and it does not refer to words. In any case, actually and illusion are the most doubtful of norms. It was only the 20th century that started to strive precisely towards the ideal of a deluding duplication, not the perfect simulation, with the prominent artists resisting this tendency. It would be interesting to analyze the reflexive fascination with radiotelephonic phantoms in the latest media discussions - from photography, which supposedly loses the so-called object to leave a trace of light behind, to the idea of complete readiness to accept everything that exists in the electronic media whose function is storing data. The illusion of cyberspace would in the ideal case also destroy the border between reality and simulation. The condition of unlimited availability would apply not only to the present but especially to the conditions past, forgotten or removed from culture. Thus it seems that the question of the past, which is the question of memory, turned into Nothing. Thus when referring to 'the past' one did not have in mind the so-called historical facts, when referring to memory one did not mean some sort of data storage, and reminiscence by no means implied a process that can retrieve this or that database stored in the memory at will. Reminiscence as information never leaves the space and character of the present. Information is the fusion of the present, therefore all that which various forms of art are either trying to describe superficially or ignore completely. In order to confront the phenomenon desorbed and simultaneously to escape it, time, attention and perseverance is needed. Within the existing structures and theatre apparatuses that is almost impossible. As

soon as it is revealed that someone has invented something that is of any interest, he, she, the group - it is all the same - will at once be 'brought back home', into the domain of the municipal or state theatre - or which is equally fatal, into the domain of festivals and 'events'. In addition, he, she, or the group will get the use of the best theatre available. More than ten years ago, such movement has become the question of survival, and is less than ever related to the possibility of increase. Starvation and saturation are here the same phenomena. The question is what to do. How shall one think without completely denying what is a mere fact? Development is not an upward straight line, but rather a circle, or even a spiral.

For we are not simply going back to the starting point that we have left, but bring to it the burden of the experiences which we have acquired along the road. Even in the case of the hardly acquired experiences of reality, it is something one carries along and that grows endlessly. In time, theatre and the world develop an unbelievable burden that can be unloaded only through amnesia.

The consumption of the world corresponds to the accumulation of the insurmountable attempts to retrieve it. The horrible waste is growing endlessly, as long as spiral movements do not become swivel and turn into one big chunk. At some point, the edges of the shrinking circle will meet and then there will be no unilateral spiral movement anymore, but simply an agglomeration of elements, which, due to the distortion of the ruling principles, will no longer correspond to the laws of physics and logic.

The end of natural laws and deliberation of the spiral within might be the consequences of that, claims Terence McKenna, the 'hyper-space' explorer and pharmacologist. The time-space continuum is disappearing. Causality, which has been rendered obsolete in science by quantum theory, will lose its explanatory power in everyday life as well. If indeed in those circumstances there would be such a thing as everyday life. There will be no time, either. 'Everything merges', McKenna says, and what shall remain is the 'auto-poietic lips, the philosopher's stone, a monad capable of expressing itself'.

The medium which provides models for such apocalyptic visions is certainly not the theatre but a bunch of digital data: a computer-generated virtual reality, which enables any kind of correspondence and networking, where sequences may be created at random, where, sooner or later, neither front nor back have any meaning, where distances make no difference and where fantasy and imagination create realities of their own, where everything one might want exists and can be recalled within seconds and randomly synthesized three-dimensionally, concretely, acoustically and inter-subjectively beyond gravity.

This seems to accomplish the dream of so many theatre megalomaniacs and those obsessed by the synthesis of art, who can

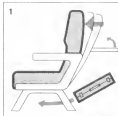
finally be everything at once: actors, directors, set-designers. But those are only virtual worlds that can disappear at the flip of an electric switch: various viruses can erase them so permanently that nobody within the network can find them. Yet, those virtual worlds give us new opportunities for objectifying fantasy.

Now, it is possible to ask the question whether this new medium, composed of human flesh and blood, is actually feasible in practice without contradictions. Is the theatre of physical beings and carefully created objects a physical mass, in whose products fantasy and physical mutual resistance unavoidably interfere and enter into deperate unity where weakness and omnipotence meet.

Cybernetic prophets claim that the real world with physical human beings, animals and plants could be truly comprehended and evaluated only if compared with the virtual, electronic one. In that case it would not be hard to decide where one would rather be. Several questions arise: Is the work in the theatre without the resistance of materials at all possible: can experience and self-confidence function without this resistance independent of any consciousness. If the were so, computer-mediated virtual realities would not increase the experience, they would destroy it.

Such speculations might lead to a conclusion that theatre is unavoidable and largely dependable on material, as are all forms of art. Thus, this would concern less the theatre as the place of permanent artistic reconstruction, a factory for the unbelievable, and more the ritual of finiteness and profanity of our lives and the related unchangeable 'poverty of life'. The development of the unbelievable is dead. Neither the world nor the theatre are young and fresh anymore. New becomes old when everything that occurs can be related to something that has already existed in some form. Whatever is being done in the theatre has already existed once, every possible attempt at destroying the boundaries has already been played to its end, and the theatre always boils down to the few basic precepts developed in Athens 2500 years ago. Such development does not confirm the paradox which in itself is no longer new either: who wishes to create something new sooner or later ends up going back to the old. Not the incredible or the unconceivable, but the unimaginable.

Translated by Mima Harman



Intelektualna improvizacija i improvizacijske zajednice

píše: Mihail Epštajn

Prvi dio Povijest

1. Kreativnost i komunikacija

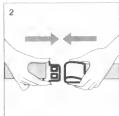
"Kolektivna improvizacija" je heuristički model koj su autor i neki od njegovih kolega prakticirali tijekom 1980-ih u Rusiji. Imao sam sreću da su među mojim prijateljima bili predstavnici različitih intelektualnih i kreativnih polja: jedan umjetnik, zatim sociolog, fizičar, matematičar, pjesnik i psiholog. Uobičajeni smo se sastajali na rođendanskim proslavama i sličnim prigodama. U to vrijeme takva vrsta okupljanja predstavljala je snažnu potrebu suvremene sovjetske inteligencije koja je bila sve više otuđena kako od društva, tako i od institucionalnog kulturnog sustava. Ipak, morao sam si priznati da društvene unutar našeg kruga nije bilo tako intelektualno korisno i zadovoljavajuće poput individualnih komunikacija. Konkretnih oko zresta viznih kreativnih aspekata našeg rada. Sjedeći za gozbenim stolom razmjenjivali smo sale, raspravljali o općim političkim pitanjima, pokušavali mudrovati o općim mjestima i slagali zajedničke ironični stav prema tvrdostima sovjetskog života. Ili je to oblik kolektivne psihoterapije: misla sam sumnjao da je svaki od nas bio pomalo razočaran prisiljenošću konverzacije i kod nje bilo puno toga za reći. Zbunjivao me taj paradoks: Pokazalo se da su ljudi, koji su brinuli na polju svoje individualne kreativnosti kao i u privatnim razgovorima, tijekom zajedničkih razgovora bili manje življani i gotovo dosadni. Pretpostavljam sam da ću, pozvavši umjetnika A, pisca B, kritičara C i fizičara D, te upoznavši ih međusobno, prisustvovati felici bogova kakim su se oni činili u svom znanstvenom, umjetničkom i novinarskom radu. Umjesto toga ispostavilo se da se svi zajedno ponajbolje prikladno osjećaju, a jedini oblik njihove individualne različitosti bio je zajednički osjećaj nugađe koj je u njima izazvao taj mediokritetski i konvencionalni oblik druženja. Jednostavno pravilo multiplikacije - četvorica talentiranih ljudi daju šestnaest mogućih načina isplativije komunikacije - u ovom slučaju nije funkcioniralo. Umjesto toga svjedoci smo procesu dobne i umravanja, pa je u prisutnosti četvorice nadarenih ljudi svaki od njih postajao jednom četvrtinom (i čak manjim postotkom) sebe.

Problem s kojim smo se susreli bio je ambivalentnost između kreativnosti i komunikacije, između "vertikalne" i "horizontalne" osi ljudskog simboličkog djelovanja. Kreativnost se gradi na jedinstvenosti svake osobe dok komunikacija obično uključuje ona kvaliteta koja su ljudima zajednička, i stoga navede uspjeh u društvu uglavnom pripada nepobitnijim ljudima koji uspijevaju biti spontane i ingenuitnije obični od drugih. Kako nadolazi ovaj problem? Postoji li takav način spajanja kreativnih i komunikativnih vrijednosti pri čemu prisutnost drugih ljudi ne bi paralizirala inventivne kapacitete svakog pojedinca, već bi ih na neki način mobilizirala i stimulirala nove oblike njihove kreativnosti? Mogu li se, u procesu komunikacije, na bilo koji način angažirati individualne potencijale svake osobe tako da njihova originalnost ne bude obestranjena i dosadna?

2. Prva kolektivna improvizacija: trijalog

Ideja o kolektivnoj improvizaciji rodila je pri pokušaju odgovaranja na gore navedeni set pitanja. Tijekom svibnja 1982. počeli smo se okupljati prvo nas trojica, umjetnik Ija Kabakov, sociolog Josef Bakstein i ja, na sastancima kreativne komunikacije, pa je taj trenutak moguće pripisati kao začetak ruskog transkulturalnog pokreta. Naše prve improvizacije, ako se može učiniti jednostavnim skraćivanjem, bile je povećanje transkulturalnog problema: prisutnost pjesnika židovskog porijekla, poput Pasternaka, Mandelštama i Brodskog, u okviru ruskog jezika i kulture, te nove kreativne mogućnosti koje je sobom donijelo to promosovanje etničkih granica. Ono što je u prvu improvizaciju učinilo vidnom nije rješenja, manje li više arbitarna tuma, već nova struktura komunikacije koja je bila u stanju zadržati naše profesionalne i osobne radnje i pri tome ih, koncentrirajući na zajednički problem, čak i učiniti

Možda je najprikladniji instrument u ovom tipu komunikacije bilo pitanje koje nam je omogućilo da u okvir dijaloga, ili procjene "triptoga" kako smo kasnije nazvali naše redovne okupljanja, uključimo i mogućnost misaonog i artikuliranog samoznačavanja. Alternacija uzmene i priane komunikacije vezana je uz dijalektiku pamćenja sebstva i drugosti, potanulu i u osamnjenej produkciji i u neodređenom zabavnom razgovoru. Nakon što smo završili naše eseje i naglas ih pročitali, dogovori smo se da međusobno napišemo komentare naših radova što je predstavljalo novi krug kreativnosti koje je preustao u narednitiug komunikacije. Šad su naše nasti o životu u ruskoj literaturi postale zmešane i nerazdvojne, pa je Kubiakovlev tekst bio mogao u potpunosti uvažiti i razumjeti samo uz pomoć Bakstenovih komentara, i obrnuto.



3. Javne improvizacije

Prva javna izvedba, održana u aprnu 1983. u Centralnoj kuo umjetničkih radnika, najpopularnija je predstavljala ključni test za samu ideju kolektivne improvizacije. Hće li ljudi biti skloni i osobni pasu u prisutnosti drugih? Hće li to biti prevelika odgovornost za njih - izraziti sebe pred grupom, pasiti koherentno ne temu koju nikad prije nisu elaborirali, završiti tekst za isti vreme i naglas ga pročitati pred brojnom publikom?

Od oko petnaestak tema koje je publika predložila jednu smo izabrali nasumce, izvlačeći slučajno i na opće iznenađenje bio je to: "vremeno" - koncept koj je odgovarao samoj strukturi kolektivne improvizacije, pri kojoj se mnoštvo individualnih pristupa ispreplće poput ovajca u vijenac. List papira ležao je pred svakim od nas, ostavljen sam s nekom mislima, najednom smo osjetili kako smo jedni drugima kasnije priznali i našto u samoj strukturi tog improvizacijskog prostora što nas je natjeralo da u prisutnosti drugih pišemo i mislimo. Ta dijeljena prisutnost pokazala se neočekivano inspirativnom, magičnom prostorom zajedništva u kom više nismo bili obvezni prepričavati uobličane stvari u cilju uspostavljanja socijalnog kontakta s drugima, već smo mogli biti nepoznat i poznat kao ono što jesmo, drukčiji od drugih.

Postavljanjem zajedničke teme improvizacije je od samog početka, dale neophodan doprinos zajedništvu. Te smo od tog trenutka nadajali bili slobodni stajati najekscitiranije i najpovuknije načine interpretacije. Pri socijalnoj komunikaciji tema uglavnom nikad nije utajrdjed određena jer bi to nekako bilo ograničavanje slobode govornika, što bi nasloje prethodno vrijeme opuštanje u svladanju prigodu, neku vrstu znanstvene rasprave ili konferencijskog panela. Ljudi su spremni žrtvovati vlastita interesa u cilju poštivanja standarda pristojnosti, pa razgovor slobodno luta od teme do teme, vremena i krajnja, sporta i politike, vrtlo se oko "multe loška" neutralnosti i indiferentnosti. Na improvizacijskim seansama, čim je tema fiksirana, svi sudionici slobodni su da se razvijaju nepredvidivo ili da od ne rdu u smislenu digresiju. Iz početnog zajedništva slijedi imitativna individualizacija: lativnimano se kolektivne improvizacije nikad ne pretvara u konferencijsku diskusiju jer je prije održava individualne nego usko profesionalne pristupe zajednicu, a ne socijaliziranoj temi.

Situacija koja je prvotno prijetila sudionicima psihološkom napetosti, proizvela je umjesto nje inspirativno stanje koje se, kako je poznato još iz vremena Muzi, naštem umu nameće kao "drugost", poput pisanja po nečijem diktu. Ovdje je ta drugost bila personificirana prisutnošću drugih ljudi za stolom, predstavljajuju jedin interpersonalni, a ne superpersonalni način transcendeije.

Postoje li prve improvizacije ptali smo se jesmo li u procesu zajedničkog mišljenja ušli u neki tok kojeg koji nije bio ograničen odgovorom unovima ili jednostavnim zbrojem naših ideja. Elektron staoež u svoje orbite smatirane energiju koja, u zbroju s ostalom energijama drugih umjetstvenih elektrona, uzrokuje veoma zastudujuću dinamiku - termionuklearnu energiju. Upravo njome ova primjer kao metaforu. Ubrzavanjem kulturnih barjera, daljicanjem odgovornih konceptata i slika iz njihovih rutinskih disciplinarnih orbita, nastaje enormno pražnjenje transkulturalne energije, što smo konstantno osjećali tijekom sjedoch okupljanja. Transcendencijom disciplinarnih granica oslobodena je neka nepoznata vrsta intelektualne energije.

4. Temne improvizacije

Šve u svemu, u šestogodišnjem razdoblju između 1982. i 1987., održali smo 72 improvizacije, približno jednu mjesečno. Najredovnije sudionici naših okupljanja bili su književnici Olga Vaniština i dožar Boris Cederin, matematičar Vladimir Arstov, domaćica Ludmila Poldakova i filolog Maria Umnova. Tekoer su sudjelovali i sociolog Josef Bakšten, lingvist Aleksei Mihail, matematičarka Ludmila Morgulis, pjesnikinja Olga Sedakova, kazališna kritičarka Irina Vargasova, kulturolog Igor Jakovlev i umjetnik Vladimir Šulagin. Sreće su pomenutu pojavnost i deseci gostujućih sudionika.

Općenito, prednost je dana konkretnim i trajivim temama, poput "čistihi alata za rezanje", "životne interpretacije", "novca", "holera" i "jubilarne", jer su u sebi sadržavale bogatstvo pojatu asocijacija od tema koje su već bile elaborirane i isoplene na polju metafizike, poput "dubine", "zla" ili "slobode". Stari logičko pravilo kaže da je sadržaj bogatiji što je pojam už; što znači da su nepoznatiji pojmovi poput "imperializma" i "dura" gotovo prazni. Upravo smo stoga pokušali pristupiti temama iz običnog života koje su se pokazale "ničijom zemljom" u odnosu na određene znanosti i discipline. Bilo je vrlo znanodajuća čistihi koliko toga zajedničkog transkulturalna sijest ima u običnosti koja leži izvan onističnih kulturnih granica.



Primjerica: naša prva tema koja je uzimala neočekivanu život bila je umekovana činjenicom da se skup održavao u proleće, kad su ljudi menjali točke zmske šubare laganim proljetnim šešerima. Dok smo pisali o šešerima i načinu na koj se oni mogu promatrati na herojski, tragični, komični i idilični način, suprotstavljajući svakodnevnih predmeta i kategorija tradicionalne estetike omogućilo nam je postizanje dvostrukog učinka. S jedne strane veseli koncepti bili su romantično oduševljeni i smireni do živahnosti; s druge strane, trajajući objekti uzdignuti su na razinu "vječnih ideja". Ovo "dvostruko mišljenje", ambivalentnosti posvećenih i ambiguičnih interpretacija predstavlja jedan od najplodnijih aspekata interdisciplinarne komunikacije. Proizveli smo sa "vojnicima metafizike" improvizujući da su se "generali" metafizike poput Kanta i Hegela, više voljeli konstatirati na najpoznatije aspekte bivstvovanja i kao komandiri kladit, promatrati u najvećoj, "dilematske" perspektive, dok smo mi, obični vojnici, bačeni u blato svakodnevice, odgovorili za metafizičko objašnjenje najtrajnijih stvari poput žlica i vilica, voća i povrća, koje nikad neće privući pažnju generalista.

Opći koncept, na komunikacijskoj razini, pretpostavlja uzdizanje različitih umova do točke jednakosti i univerzalne harmonije, za koju se vjeruje da predstavlja najviši oblik metafizičke kontemplacije kod Platona i Hegela. Obične stvari su naprotiv obične upravo zato što ih je nemoguće reducirati na jednu opću ideju. Interdisciplinarna improvizacija ponudila je raznolikost ideja koje se mogu složiti s datim objektom, ali ga ni jedna od njih ne može u potpunosti obuhvatiti. Štoga je razlika u perspektivi opravdana neprozornom prirodom samog objekta. Česta čovjeka koj zustrmo skida šešer s glave i gura ga nogama simbolični herojski običi oduševljenosti, dok se šeširi polažu na tavan omećavaju idilično stanje dokolice pri kom su vihi i dno zvedeni na istu razinu. Šta prostorni polarnosti (napetost) prazne se (rješavaju se), a ono što smo postavili na čelo sad pada na začelo. To su bile tek dvije od brojnih ideja koje su nam pomogle pri objašnjavanju "vječne bit" šešera, na ispravki je pri tome jer je šešer daleko od vječne ideje i disciplinarnog termina. Niti jedan pogled u potpunosti nije odgovarao ovom običnom predmetu, vao je njegovo razumijevanje zahijevalo upotrebu novih i novih pojmova.

Slijedi lista nekih od tema korištenih na Moskvekim improvizacijama:

1. Smeće
2. Hovaj
3. Svičasta
4. Bježavost
5. Je li epika forma još uvijek moguća u suvremenoj literaturi?
6. Šešeri i tragično, herojskog, idiličnog i komičnog aspekta
7. Ljubomora
8. Vrijeme - kazalište - prostor
9. Rodnendanski proslave
10. Osmi alati za rezanje
11. Bobice
12. Alusi s plavim nogama (napostojeca vrsta)
13. Sjeme i pjevaik (simboli preplunost)
14. Rasploštenja
15. Ukusi
16. Životinje u gradu
17. Razgovor sa samim sobom
18. Gestovi i držanja
19. Bol
20. Hadriki
21. Televizor
22. Samoća
23. Rusko um
24. Tabu i zabrana
25. Vremenska prilike
26. Učitelj i učenik
27. Mrt i tolerancija
28. Jedan dan kao oželi život
29. Novac
30. Značkov intarpunkcije

5. Tehnike improvizacije

Pokusili smo izmjerivati različite oblike improvizacijske tehnike - gestovi i držanja - na intelektualnu dinamiku tijela zajednice. Najpoznatijana vrsta improvizacije uključuje šest faza:

1. rasprava o temama koje su predložili svi sudionici, izbor jedne među njima i distribucija njihovih različitih aspekata među sudionicima (svatko odabire osobni i profesionalni kut promatranja teme) (oko 30-40 minuta)
2. pisanje individualnih esaja (1 -1.5 sat)
3. čitanje esaja i rasprava o njima (1 -1.5 sat)

4. pisanje improvizacije kao komentara ili sadržaja onoga o čemu se prethodno pisalo i razgovaralo (15 minuta)

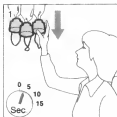
5. čitanje tri meta-improvizacije i rasprava o njima (20 minuta); i

6. zaključivanje svig materijala pisanog na toj sesiji u koherentnu cjelinu "kollektivnu monografiju" s određenom kompozicijom i redom pojedinačnih "pogledja" (10 minuta)

Drugi tip improvizacije bio je više fragmentiran, svaki je sudionik, bez prethodne rasprave, podijelio papir o temi po vlastitom izboru. Dvaet ili petnaest minuta kasnije svaki od njih prečeo je svoj papir s bljeskama onome desnom do sebe, što se periodički ponavljalo sve dok tema koju je svatko od njih odabrao nije ispravila puni krug, uključivši u sebe doprinose cijele grupe. Na primjer, jedan od sudionika piše o percepciji vremena, drugi o kazališnoj sceni, treći o domaćim životinjama itd., što u konačnici znači da šest ili sedam sudionika sesije susjedno interpretira šest ili sedam teme. Tako umjesto šest ili sedam individualnih esaja dobivamo trideset šest ili otprilike dvjesto odlomaka teksta (kartica) uređenih u šest ili sedam tematskih rubrika (folija).

Sofisticiraniji i poticajniji bio je treći tip improvizacije, pri kom se zadatak postavljen pri drugom tipu daje kompliciran. Svaki je sudionik morao interpretirati temu koju su zadali drugi sudionici i povezati je s vlastitom. Na primjer, A je započeo svoj krug raspravljajući o ulogu novca u suvremenom svijetu, B je, posve nezavisno od A, pokrenuo temu "osobnog odnosa prema vlastitom imenu", a C je definirao problem suvremenog sela kao sadržaj predrubranog tipa mentaliteta. Kad je B pazio temu A o novcu, tražio ju je ne samo nastaviti, već i istovremeno proširiti kroz vlastiti filter asocijacija vezanih za imena, dok je C tražio dodati socijalni aspekt temama vezanim za novac i imena. Neko su se se vaza pokazale umjetnima dok je u nekim slučajevima improvizacija uspjela pokazati kako zadani problem vedri logički ili metafizički preokupljen s ostalim problemima, ma kako arbitrarni bio njihov prvotni izbor.

Značenje nekih nastojanja može se najbolje objasniti jednom Anaksagorinom izrekom koja glasi: "U svlačicu postoj do svakega." Isto se gledite gotovo istovremeno javiti u jednom udaljenom dijelu sveta. Kim: "Na postoj takve stvari na svijetu koje ne bi mogla biti ona, kao što na postoj ni teksta koje ne bi bilo ovo." (Ghuang Tzu). Treći etofistički argument dokaz od voda tranzitnog nadrealizma, Andrija Brotona: "Svaka stvar može se opisati kanalizacijama bilo koje druge stvari." Uistinu, pri trećem tipu improvizacije avli teme, mađa nikovano zabata, moralo su bit uspešno povezane. Ime se pokazalo znalom univerzalne socijalne razmjene na bit nam na koj novac predstavlja sredstvo univerzalne ekonomske razmjene, a nedostatak novca (hovčarova) koje kruti, sam pokazao se analogijom odsutnosti nadnaka i dominancija prenamina u sećanju zepednoma



Drugi dio Teorija

Čaj kolektivne improvizacije je poticajna interakcija među različitim disciplinama gleditiima, životnim iskustvima i pogledima na svijet. Ona se također može identificirati sa zakačkom koji je Richard Rorty namjerno melodično budućnosti: "Oni će bit intelektualci opće namjene, spremni da raspravljaju gotovo o svemu i povezivanje tog s bilo čim drugim." Improvizacije se mogu smatrati melodičnim "ispadom": na obične stvari, eksperimentom u kreativnoj komunikaciji i vježbama pri kreiranju Rortyjevih "intelektualaca opće namjene".

1. Kreativnost i komunikacija

Rječ "improvizacija" potječe od latinskog "providere" i doslovno znači "nepredvidljivost".

Improvizacije samom kreativnosti odnosa nepredvidljivosti vlastite kreacije. Bilo koja vrsta kreativnosti posjeduje ovu crtu, mađe bi njea mentalna aktivnost bila bolje opisana kao "trzanje", "učenost", "brudisiti", "vježba", "tuning". Što to improvizaciju čini drugačijom od kreativnosti same po sebi koja je u određenom stupnju također improvizacija?

Ja kreativnost je tipična činjenica da je nepredvidljivost osigurana u umu samog kreativca. Izotacija i samokonzentracija predstavljaju predujete za kreativno samozražavanje. Osoba meditra i razgovara sama sa sobom, stoga je konverzacija s drugima postaje intrajuci i kontraproduktivna. Svakim je drugačiji služaj pri kom je nepredvidljivost osigurana u svijesti druge osobe, izvan nadležnosti i horizonta samog improvizatora. Tamo improvizacija zadaje natko drugi ili je rezultat razmjene tema: improvizacija kao ip kreativnost koji nastaje između polova današnjih kao "poz-rato" i "nepoznato", umjetnosti u različitim svjestima. Upravo zato improvizacija, koja je toliko drugačija od samokonzentrirajuća kreativnosti, neophodno u sebi sadrži proces komunikacije, natko predloži temu neočekivano za improvizatora, a njegov je zadatak da je elaborira. To je, opet, nepredvidljivo za samog predlagачa teme. Tako iz improvizacije, kao zbrya dvaju svijesti, nastaju dvije nepredvidljivosti. Specifičnost improvizacije potječe s činjenice da je to kreativnost putem komunikacije.

No ako je improvizacija nemoguća bez komunikacije, kako se od nje razlikuje? Uobičajen način komunikacije pretpostavlja da jedan sugovornik komunicira s drugim o nečemu što mu je unapre-



jed poznato. Čak i vješt procjene ne tako tipičan način predstavljaju novost samo za slušatelja, ali ne i za govornika. Tipično, komunikacija reproduira ono činjenica i ideje koje su već postojele neovisno o komunikacijskom procesu. Komunikacija nastoji umanjiti nepoznatost i prebrinuti ga u nešto poznato, prelazeći ga horizontalnom dimenzijom od jedne osobe k drugoj. Psiholoska vrijednost komunikacije proizlazi iz činjenice da su njeni sudionici usklađeni u ovom mišljenju i osjećanju, pa se sećanje jedne svijesti prenosi u drugu.

Iako je improvizacije nemoguće bez komunikacije, ona ojača ne nešto sasvim drugo. Što se, u znak odgovora, komunicira na zadani temu, improvizator je nepoznatost. Ovdje nepoznatost rađa nešto još nepoznatije. Primivši nepredvidljivu temu, improvizator je dalje elaborira na nepredvidljivi način.

Improvizacija se, tako, razlikuje od kreativnosti po tome što u sebi sadrži komunikaciju s različitom sviješću, a od komunikacije po tome što kreativni čin smatra produktom necijeg nepoznatog i nepredvidljivog. Obično komunikacija s drugom osobom odudara od kreativnog čina, a kreativni čin onemogućava i preči proces komunikacije. Pri improvizaciji se kreativnost i komunikacija uzajamno pojačavaju umjesto da se neutraliziraju. Improvizacija ujedinjuje kreativnost i komunikaciju poput dviju transcendentnijih vektora u nečijoj svijesti. Pri kreativnosti ta transcendencija poprima vertikalnu dimenziju, s obzirom da je upućena na razinu višje svjesnosti, dok komunikacija djeluje kroz horizontalnu transcendenciju, koja individue povezuje međusobno. Zbog toga improvizacija kombinira horizontalni i vertikalni modus transcendencije, a drugost druge osobe daje impetus našoj kreativnoj samo transcendenciji. To je kao da zauzmemo poziciju drugog koj od nas nešto očekuje i iznenađen je nama samima te to "nepoznato u drugom" što predstavljamo za drugu ljude upriliči u nama napor da kreiramo "drugost" koja je oči improvizacije. Štaviše sa svjetlošću onog drugog i odliko drugosti u vlastitoj svijesti predstavljaju uzajamno stimulativne procese u okviru improvizacije.

2. Egzistencijalni događaj mišljenja

Improvizator stvara nešto drugačije od onoga što bi ikad bio u stanju izmisliti i zamisliti sam jer je suočen s nepoznatosti temom koje zahtijeva trenutnu elaborsaciju. Koga možemo zvat njegov intelektualni potencijal. To veoma nalikuje situaciji kada čovjek u smrtnoj opasnosti može razviti natprosječno sposobnosti koje ga nepužljivo čini ta opasnost prođe. Um napadnut problemom graničivo hrage za izlazom, kreativnim rješenjem, te se pod preštitom intelektualnog poraza pasivnosti i gluposti veoma brzo mobilizira. Ne postoji ni jedna druga situacija koja bi bila intelektualno izazovna i stimulativna poput improvizacije. Pisanje esaja na ispitu ili sudjelovanje na brainstorming sauni uvijek podrazumijeva neke elemente pripreme i pristodne specifikacije očekivanih zadatka i tema (predmeti fakultetskog kolegija, dnevnog reda profesorske diskusije). Respon mogućih tema potpuno je otvoren samo na improvizacijskim sesajima, obuhvaćajući sve postojeće discipline, diskurse i pojnika.

Improvizacija pretpostavlja sposobnost primjene necijih intelektualnih kapaciteta na bilo koje područje ljudskog iskustva. Sve znamo za žabe: no da li iko, osim zoologa specijaliziranih za amfibijske ulaze pažnju i napor da o njima misli? Evo bit. Mi mislimo da znamo, no kako možemo znati ako ne možemo? Vidimo ljud nikad ne vršiti vlastite misaone sposobnosti uzvan vama uskog polja svoje specijalnosti (iako ona upuću i zahtijeva kakvo mišljenje). Možda smo imali pasivno, senzualno iskustvo gledanja, slušanja ili dodirivanja žaba, ali nemamo aktivno, intelektualno iskustvo mišljenja o njima te stoga, s ovog aspekta vlastitog postojanja, nismo, u odnosu na žabe, dvoje ili više, vlastitu samosvijesti ljudi. Mi to nismo u odnosu na gotovo sve na svijetu. Mišljenje podrazumijeva konceptualizaciju određenog entiteta, definiranje njegovih općih i posebnih karakteristika, njegovog mjesta u svijetu i našem životu. Što su žabe? Zašto postoje? Po čemu se razlikuju od krasica, guštera i zmija? Zašto su naprimali pripremača? Analožno? Kako su ih ljudi promatrali u prošlosti i kako ih vide u sadašnjosti? Koga je njihova simbolička uloga u nađoj i tuđim kulturama? Koj je nali osobni stav prema tim bićima i kako se ona uklapaju u našu sliku svijeta, važnost za psihologiju i metafiziku, nadu strahove i fantazije? Nismo poive humani ako je nešto što je prisutno u našem senzualnom iskustvu odsutno iz našeg intelektualnog iskustva. Moramo misli ono što osjećamo i osjećati ono što mislimo, na zato što li kapaciteti koncipiranja, već upravo zato što su toliko rasisti da jedan ne može zamisliti drugog. Mišljenje se obično smatra sredstvom postizanja nekog praktičnog i opipljivog cilja: tehnološko mišljenje služi stvaranju strojeva i alata, političko mišljenje stvaranju društvenih institucija itd. No mišljenje je sposobnost koja ne zahtijeva nikakvu vanjsku potenciju jer, više od bilo čega drugog, čini čovjeka čovjekom. Pitanje "Čemu mišljenje?" jednako je tako bez odgovora kao i pitanje "Čemu osjećaj?", "Čemu sanjanje?", "Čemu život?". Jedina nagrada za mišljenje je mišljenje samo.

Kolektivna improvizacija predstavlja način enormnog širenja opsega mišnog i ponovnog obilježavanja naših iskustava na svjestan, jasan i artikuliran način. Sve stvori koje nam se čine poznati ma, poput sastavnica rutinskog znanja, odjednom postaju strane i deautomatizirane, postaju metom istrage i isplivanja, potencijalnih objekata intelektualnog rada.

Ne samo da improvizacija dopušta obilježavanje objekata, već dopušta i obilježavanje subjekata. Ljudi koje možda godinama poznavamo, od se prvi puta pojavljuju u egzistencijalnoj, krajnje kreativnoj situaciji. Mi ne znamo ko su oni zaista jer su u tom trenutku oni i sami sebi jednako nepoznati. Kreativnost je namjerenost i najprirodniji kontakt u životu osobe. Što improvizaciju čini istinski

agencijama ekspozicijom i otkrivanjem sebe i drugih. Kreativnost se drugima obično predstavlja u usnaprjed smijehom i gesticima predodređenim oblicima, poput slika, pjesama, pjesničkih tekstova od kojih se autor već distancira. Čak i ako sam pjeva i glumi na sceni. Pri improvizaciji kreativnosti otkiva se njezinost i nasipanje, kao vješta kreacija izvanstoga koja se događa ovdje i sad. Improvizator stupa drugost i stranost u objektu vlastitih misli, u kosubjektima svog mišljenja i, konačno, u sebi samom. Improvizacija stoga nije samo socijalni, već i egzistencijalni događaj i, preciznije, najprije slučaj egzistencijalne društvenosti pri kom se društvenost i egzistencijalnost ne uključuju, nego jedna drugu pretpostavlja. Možemo li misli zajedno – ne samo razgovarati o onom što već znamo, ne se samo družiti, već stvarati socijalni događaj zajedničkog mišljenja, pri kom je sveki sudionik jednako napoznat drugima koliko je nepredvidiv sam sebi?

3. Improvizacijske zajednice

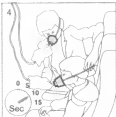
razlike između profesionalne i folklorne improvizacije

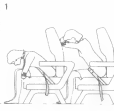
Kolektivna improvizacija bitno se razlikuje od tradicionalne javne i profesionalne improvizacije, koja se obično događa na pjesničkim večerama i muzičkim koncertima i natjecanjima. Profesionalni improvizator nastupa pred publikom čije je uloga čisto pasivna, a nasipam ne se postavlja kao aktivan kreator. Publika može sudjelovati tek u početku postavljanju teme improvizacije. Čin komunikacije ovdje je nekompletan jer jedan od sudionika ima privilegiranu ulogu i od publike je dijeli scena. Pri kolektivnoj improvizaciji međutim, svaki od sudionika ulazi u recipročan odnos postavljanja pitanja i davanja odgovora. Zajedno sa svima ostalima. Štoviše pitanje glori, kako se ta kolektivna i spontana kreativnost razlikuje od folklorne i njegove umjene tradicije? U folkloru izvođač, kao nositelj masovne svrhe, nije odvojen od svoje publike, on je tek jedan od mnoštva pjevača ili pjevačadi. Improvizacija u folkloru zadržava važnu ulogu jer ovdje još nije došlo do odvajanja kreativnosti i komunikacije. Ne postoji podjela između umjetničke kreacije i komunikacije umjetnošću, između komponiranja i izvođenja, obje su ozakonjene u istoj neznanosti, u istom vremenskom trenutku. To uključuje pojavu koju možemo nazvati intelektualnom i filozofskom improvizacijom, poput Sokratovih dijaloga: kreativnost u procesu komunikacije.

Usporedba s folklorom osvjetljava koncertni tip improvizacije kao rezultat nespada inicijalne sinergetike kreativne zajednice. Improvizacijska zajednica degenerirala je u jednosmjernu komunikaciju kreatora s pasivnom publikom. Profesionalna improvizacija, pri kojoj je izvođač distanciran od svoje ihe publike, predstavlja neobičan hibrid folklorne i moderne individualne kreativnosti. Od folklorne je zadržala neposredan proces kreativnosti pred publikom, dok od individualne kreativnosti preuzima odvojenost od publike. U Platonovim dijalozima na improvizaciju samo Sokrat, već i njegovi sugovornici. To je prototip improvizacijske zajednice koji izbjegava početi na izvođača i pasivnu publiku.

Važno je razumjeti da ako improvizacijska grupa podjela na zajednicu, njeno zajedništvo odnosi se samo na ideju, a ne na tijelo i mišljenje. Kolektivnost nije destruktivna za jednaku jedinu u istom mišljenju. Tijela i svan odvojene su vlastitom prostornom prirodom, povode njihovih granica može dovesti do agresije i nasilja: kao u komunističkim utopijama dvadesetog stoljeća. Potvrđaj proliferacij koncepta zajedništva na materijalne, seksualne i ekonomske aspekte života može rezultirati onim represivnim ekscesima uspinjavanja koj su izjedrič neki od knjevrih konfliktata, ratova i revolucija modernog vremena. Improvizacijska zajednica na misli to djele stane, kako je na primjer, učinjeno u zajednicama hippieja gdje se zajedništvo ideja ekstrapoliralo na i mišljenja i seksualne odnose. Ljudsko biće mora u potpunosti ostati gospodnikom vlastitog tijela i materijalne misli, no ideje ne spadaju u njegovo i njeno ekskluzivno vlasništvo. S obzirom na to da su po svojoj prirodi fluidni i nomadski, oni mogu slobodno putovati od uma do uma. Kolektivna improvizacija javlja se u onoj vrsti zajednice koje nikad ne prelaze granicu potencijala i ekstenzije zajedništva.

Takva ograničavanja zajedništva nemaju samo etičko, već i povijesno opravdanje. U folkloru je ista umesna tradicija podijeljena između svih sudionika, a jedno djelo verbalne umjetnosti, impersonalno i anonimno, pripada svima i nikome. Ti folklorni obredi ne mogu se danas reproducirati u svojoj originalnoj formi, kolektivna improvizacija, pod uslovom da žele biti suvremena, moraju uključiti – a ne eliminirati – individualnu kreativnost. Te estetske zajedništva koja čine sastavni dio folklorne ne može u potpunosti prevladati estetsku različitost koje predstavlja sastavni dio moderne kreativnosti. No ove dvije vrste estetske potencijalno se mogu probati na takav način da će zajedništvo naglasiti, a ne uništiti individualne razlike. Zajedništvo teme, jedinstvo vremena i prostora, jedinstvo uvjeta za improvizaciju služe poticanju individualnih razlika, a ne njihovom brisanju. Ne nekom su skupovima različitih uloga usnaprjed bile nepodijeljene među sudionicima: netko je, na primjer, trebao izmisliti heretičke aspekte teme, netko drug tragati motive, dok je treći trebao modifikirati temu u baroknom stilu, četvri u ruskom. Ključ od. Rezultat kolektivne improvizacije je "postindividualna" zajednica uvjeta koja pretpostavlja višestruku individualnu doprinos svih sudionika. Za razliku od folklorne ona ne predviđa predindividualnu formu kreativnosti, niti samu individualnu kreativnost koju svademo kod izvođača koncertnog tipa. Ona predstavlja postindividualni oblik koj objedinjuje različitost interpretacije ogledanu u individualnim tekstovima.





4. Čemu pisanje?

Zešto je neophodno da improvizacija ima pisani karakter? Isprav lista papira ili kompjutarskog ekrana osoba ima potpuno aktivno svoje individualne kreativne odgovornosti. Bez pisanja, improvizacija se nastaje u konverzaciji, u razmjeni mišljenja, tj. ču komunikaciju. Da bi bile stvarne kreativne komunikacije mora sadržavati trenutno prisutnost, izolacija i meditacije. Dialektika ovih dvaju faktora, izolacija i komunikacija, važna je kompleksna. Improvizacije se odvija u nekoliko faza, pri čemu se smjeruju razdoblja govora i šutnje: diskusije i zbiranje tema, zatim pisanje: pe čitanje i ponovne rasprave, zatim (ponekad) zajedničkog pisanja sobalata rasprava. Tako se kreativni umovi udružuju, nadziruju i ponovo sjednaju u procesu kolektivne improvizacije koji održava dialektiku individualnog i kolektivnog. Kolektivna improvizacija, kao žanr rođen u Rusiji, do izjavnog stupnja u sebi sadrži jasne kreativne karakteristike poput javne ekvokativnosti Zapada i tih meditacije Istoka. Upravo pisanje je važna dijelova govora i šutnje. Tema pisanja dopušta svim sudionicima sudjelovanje u istom razpoloženju, jednom obliku intelektualne aktivnosti, forasujućoj različitosti interpretacije iste teme. U zajedničkom pisanju ne postoji podjela na subjekte i objekte, koja je praktično neizbježna u namenoj komunikaciji. Dobro znamo kako neka neizbježna "teža da govori" tako može čitavu zajednicu transformirati u podložnu publiku. Kolektivno pisanje predstavlja istu komunikaciju pri kojoj se jednodimenzionalno vrijeme govora (jedan govornik u jednom trenutku) podčinjava multidimenzionalnom prostoru zajedničkog mišljenja. Nečja se misao ne nametne nikom drugom ali sve dok ti prisutnih tokovi mišljenja u potpunosti ne sazriju i ne postanu spremni za individualno izvođenje.

Tih je istovremeno samozastajna bliskostojna ljubav prema knjigama, pisanosti i pisanju smjela je između raznoraznih orijentacije grčke antike i kulture tih meditacije Istoka. Dilektički lik pisara i prepisivača bio je i čak povezan s kulturna krige: judaizmom, balonizmom, egipatskim, islamskim i bizantskim, toliko drugačiji od zapadnih egzistencije javnih oratora i istočnih kultiva tih mudraca, majstora zena i joge.² U Rusiji, koja je zemljopisno smještena između Europe i Azije i koje svoje kulturno nasljeđe temelji na bizantskom, pisanje se također tradicionalno smatra uzvišenom vrstom intelektualne aktivnosti što djelomično može objasniti sklonost pisanju različitih u ruskim improvizacijama zajednicama.

Aktivnost pisanja više obavezuje od govora jer je njegov rezultat trenutno fiksiran. Za razliku od usmenog znanja, pisano neč postaje "beimrtni" već od samog svog nastanka. Odatle ruska poštovica: "Što čovjek napisao, tajnik ne ispušta." Kreativno (ne pragmatično) pisanje u prisutnosti drugih ljudi veoma je neophodno i pomalo naugodno zanimanje, posebno jer ne nudi mogućnost revidiranja ili uplođavanja teksta (osim nekoliko minuta ostro tehničke korekcije na kraju sesije). Prisutnost drugih ljudi intenzivira tjelesni i duhovni odnos na to da je svaka pisana riječ istovremeno i posljednja, sam proces pisanja postaje uprdno i vrhovni rezultat. Odgovornost raste zajedno s obavezom da se tekst završi u danim okvirima mjesta i vremena. Improvizator je intelektualni vođa koji mora obaviti dužnost gdje god da se zadržati. On nema privilegiju generirati pri izboru mjesta i vremena bivanja, tj. bivanja za razmišljanje. Mora biti spisan da se potvrdi bilo kojim temom, da počne intelektualnu bitku pod bilo kojim okolnostima i aspektima ljudskog iskustva.

Kao rezultat namjernog načina mišljenja spontano nastaje mnoštvo ideja koje se nikada ne bi javile da su sudionici, u zamci svojih urada, nali pomoću mnoštva knjiga, govornika, prethodnih bijeških i planova. Mnogi od sudionika naknadno su priznali da im je improvizacija omogućila prodiranje kroz omame i slabe slica vlastitog mišljenja te postala ključ za buduću važnu znanstvenu ili literarnu radnju. Naravno da improvizacija ne predstavlja zamjenu za profesionalni rad jednog pisca, znanstvenika ili istraživača. Ipak, niti jedno drugo intelektualna aktivnost, kako god glodna bile, ne može zamijeniti improvizaciju. Improvizacija je u istom odnosu s drugim putovima kreativnog mišljenja kao što je cjelina u odnosu na dijelove. Ona objedinjuje ne samo kreativnost i komunikaciju, već i teorjske i umjetničke žanrove kreativnosti te privatna i javne oblike komunikacije.

5. Integrativni oblik intelektualne aktivnosti: esej i trans

Improvizacija predstavlja integrativni način intelektualne aktivnosti kao što se i esej smatra integrativnim žanrom pisanja. Produkti improvizacije obično ne pripadaju ostro znanstvenim ili umjetničkim žanrovima, već eksperimentalnoj, analitičkim, esajističkim žanrovima. Kao što sam već napiseo, esej je dijelom dnevnika, novinski članak, intimni dokument, dijelom teoretski diskurs, rasprava, dijelom kratka priča, anegdota, parabola, mala filozofska pripovijetka. Trunkom rezultat improvizacije predstavlja visoko asocijativno, mala strukturalno i konceptualno promešanje određene teme koje uprdnjuje činjenice, generalizaciju i imaginaciju. Improvizacija i esej povezuju su upravo kao proces i njegov rezultat, čin i produkt, mada su u svojim generičkim modelima obje integrativne: integracija činjenica, konceptualizacija i mišljenje u esaju odgovara integraciji aporija, komunikacije i kreativnosti u improvizaciji.

Kako je već ranije spomenuto u poglavlju o esaju, integritet ovog žanra ima postrefleksivan karakter. Za razliku od predrefleksivne meditacije, u kojoj su slika, gojam i činjenica prezentirani kao integralna jedinica, esej mora svjetlo artikulirati in sastavnice. Na isti način improvizacija razlikuje svoje sastavne dijelove: kreativnost, komunikaciju i spontanost u suprotnosti sa shvetačkom praksom religiozne meditacije i kontemplacije poput zen meditacije. Pri kolektivnoj

improvizacijske forme je artikulirane drugačije od svojih interpretacija: individualni pristupi jasno su naglašeni, a sudono odvojeno rade na vlastitim doprinosima. Improvizacija ima neke sličnosti s različitim kontemplantivnim stanjima, ali se pri njoj događaju intelektualna kontrapunkcija na raspravu u sveopćem apsolutu. On se prije, kroz seriju definicija i određenja, započne u vlastitoj apsolutnoj jedinstvenosti. Psihološko stanje improvizatora nije u potpunosti usmjereno i zatvoreno u samo sebe, već provodi opipljiv entitet, sistem znakova, tekst kao dio vanjskog svijeta koji je podlijeban racionalnoj progri i diskusiji. Improvizacija intenzivira iskustvo vertikalne i horizontalne transcendencije inherentne kreativnosti i komunikaciji, koja ipak nije identična stanju transa. Improvizacija namma iskustvo vrsti sa sekularnom ekstazom, mističnom agniyom ili šinom raspijećom koja ne opire bilo kojoj objektivaciji i analitičkoj proučaji. Improvizacija predstavlja autorreflexivni trans koji prelazi granice samog transa, prethajući ga u objekt racionalnog pregovaranja i komunikacije.

Improvizacija se prema transu odnosi na isti način na koji se ovaj odnosi prema mistu. Istej je isti ne približavanje, a ne laž ukupne slučajnosti u odnosu na nje. Improvizacija je iskustvo približavanja prema trasu, ali ne i egzaltacija kolektivnog utruđenja, kvadrifikloma zajednica i hipnotičko i sanjivo stanje uma.



6. Un-ity: tvrdnja i ponicanje

Praktiranje improvizacije rađa sociopeternološko pitanje: kako jedna koherentna cjelina može biti spontano stvorena iz mnoštva individualnih glasova, bez podrigavanja vanjskoj volji jednog sveobuhvatnog autoriteta? To induktivno "jedinjenje iz mnoštva" stoji u kontrastu s topirnim deduktivnim modelom pri kome autor samog sebe dijeli na odgovorne klove i ideološke papoze. Platon u svojim filozofskim dijalozima, a Dostojevski u svojim polifonijem romanima, predstavljaju unitarne autore koji, iz jedinstva jedna kreativna svijesti, proizvode raznolikost glasova. Pitanje je: mogu li se glasovi ujedini u jednu, bist anapirajuće i diskontinuirajuće "transcendentnosti" autora?

Ovom problemu moglo se svjesno i oprezno pristupiti tek na vrhuncu liberalnog razvoja individualizma i na pragu postindividualne kulture. Kadje licnost stigne do potpunog šamoznačenja, nema drugog načina da nastavi svoj razvoj osim da se daje drugima. Taj živni zadatak, koji je Fjodor Dostojevski formuirao kao etički imperativ, postaje metodološkim principom Improvizacije. Cilj je reintegrirati sebe, na u sriekstodnoj elementarnoj formi individualne zajednice koja je prethodila artikulaciji individualnosti: već u njenoj potpuno artikuliranoj, sintetičkoj formi koja prelazi iz autortranscendencije izvjesne individualnosti.

Jedinstvo ("un-ity"), kao bazu kolektivne improvizacije, veća shvaćati i destruktivno i konstruktivno. U samoj riječi "un-ity" možemo otkriti ne samo njeno konvencionirano značenje ("jedinost", "isti-ty") već i skriveni ponicanje "un-", koji kao latinski korijen znači "jedan", a kao prefiks negaciju i obrnuti redoslijed improvizirane akcije (eng. undo - rasiti, gdje bi, u prijevodu, prefiks "nos" odgovarao broju jedan u ruskom jeziku, ali i prefiksu koji označava napreću drijanja op. priv).

Dopadmo da nas riječ "un-ity" opsjedne svojim prefiksom-ponicanjem (izgovoreno kao "en-ity") koji problematizira samo značenje jedinstva. Kolektivna improvizacija je mali laboratorij takve problematične mitigacije koja predstavlja kako dezintegraciju primitivnih, folklornih jedinica, tako i prototip nekih budućih zajednica budućnosti.

Od improvizacije svakako ne treba očekivati onakva literarna remek-djela kakva nastaju samo velikim i upornim naporima individualnog uma. Po pravilu improvizacije su, po svojoj literarnosti i znanstvenoj kvaliteti, manje u odnosu na rezultat postignut u okvirima primarnih žanrova i discipline. Tako ne postoji esej koji bi po svojoj vrijednosti i veličini bio usporediv sa

Shakespeareovim tragedijama, Homerovim djelima i romanima Dostojevskog. No razlog tome ne leži u činjenici da je esej intencional žanr, on, naprotiv, obuhvaća i mogućnost drugih žanrova filozofskih, povijesnih i filozofskih. Sam opseg tih mogućnosti kompleksni zadatak njihovog kompletnog ostvarenja jer je diskrepancija između stvarnog izvođenja i potraživanja njihove savršenosti dublja kod esaja nego kod specifičnih i strukturalnih žanrova. Postoje savršene priče i soneti, možda i kratke priče - ali čak i najpobli roman najviše ras impresioniraju svojim "kolosalnim neuspjehom" (prema Williamu Faulkneru, Thomas Wolfe bio je najbolji romanopisac svoje generacije upravo zato što je njegov neuspjeh bio veći od neuspjeha ostalih autora). Postoji prominentnost u žanru esaja jer je to žanr jer je genetički tako teško i neodređen, leon strogi pravila naravnate strukture romana ili logičke strukture filozofskog diskursa.

Na isti način improvizacija ne postaje dubinu i širinu individualne kreativnosti, razbijnost osobne komunikacije ili knuosti znanstvenog istraživanja. I esej i improvizacije jesu oblici kulturnog potencijala koji u svakom od tih slučajeva, sa svakim pojedinim pokušajem, ipak ostaju nepotpuni. Improvizacije se ne uspijeva takmičiti a knjevnosti, umjetnosti, znanosti, istraživanjem. Ali ona, objedinjuju sve navedene elemente, pri njihovoj idealnoj kombinaciji, daje djelo u žanru same kulture. U postojećim jedinicama ne postoje riječi za označavanje kreatora kulture. Postoje umjetnici, pisci, znanstvenici, istraživači, inženjeri - ali do ovog trenutka kultura nije postala poprište i žanr kreativnosti (ne računajući politiku i francusko menadžment u kulturi i edukacijskoj populizaciji kulture, koji sami po sebi nisu kulturno kreativni). Ta vrsta kreativnosti u žanru kulture knjiga je mogućnost transkulturnog mišljenja koji u kolektivnoj improvizaciji nalazi svoj poseban model. Nedostatak improvizacijskih djela označava nestvarene potencije kulture kao cjeline. Oblici romana i tragedije, rasprave ili monografije už su i definirani od ovog pol-



fonog i polifonog orkestra koj odzvanja u ansamblu individua koje zajedno male. Kolektivna improvizacija je mikrokozmos kulturnih aktivnosti gdje su govor i šutnja, pisanje i čitanje artikulirani u svojim ritmovima i simultano uklopljeni u jedno vrijeme i prostor. Zbog toga je proces improvizacije teko intelektualno i emocionalno intenzivni, polov kreacije i percepcije, pisanja i čitanja, čitanja i raspravljanja, koji su u simboličkim kulturnim satemima obično odjeljeni, udaljeni, složeno uslovljavani, odvojene godinama i stoljećima, koncentrirani su u nekoliko sati improvizacijske sesije, ovdje i sad.

Nitko tko u improvizaciji nije sudjelovao, ne može je adekvatno razumjeti. Čitane tekstove proizvedenih na improvizacijskim sesijama ne mogu biti potpuno odgovarajuća dojam. Očrtni proizvod improvizacije širenje je svrati koji svoj etaz može naći u individualnim tekstovima, pisanim mjesecima ili godinama poslije same sesije. Tekst, kao fiksni rezultat improvizacijske sesije, predstavlja tek put k odu koji je u stvari samo kolektivno mišljenje, akustično intelektualnog bratstva.

Tekstovi s određene sesije ne mogu se promatrati kao samostojni produkti i iz tog razloga što integralnim djelom valja smatrati ukupnost tekstova, u smislu postojanja dane improvizacijske zajednice. Jedna sitnica ili jedno poglavlje romana, samo zato što su stvoreni u jednom potisku i razdvojeni od drugih određenim vremenskim intervalom, ne tvore zasebno djelo. Improvizacijska zajednica ima svoju povijest, koja se održava u odlomcima improvizacije koje valja držati poput poglavlja romana. Tek deintegracijom dale zajednice može se njezin rad smatrati završenim. Ali improvizacijsku zajednicu može zadobiti i drugačija sudbina: postupeno se prenosi u generacije ne generacije, ona može svejedno integrirati nove individue, zajedno i društva. Kolektivna improvizacija može postati jedna od neproduktivnih forme interakcije među intelektualcima budućnosti. Razvoj kitemeta čini očuvanjem kolektivnu improvizaciju koja će obuhvatiti tekuće najekstremniji uvjete.³

S engleskoga prevela prof. Iva M. Štupar

¹ Richard Rorty, "Pragmatism and Philosophy," u *After Philosophy: End or Transformation?* ur. Kenneth Baynes, James Bohman i Thomas McCarthy (Cambridge, MA i London: The MIT Press, 1989), 55.

² U svojoj utjecajnoj knjizi *Poetika remonvabilnosti* (literary Moscow: Nauka, Glavna redakcija vostočnoj literatury, 1977) Sargo Averintsev artikula iu kulturnu razliku. Suprotno zapadnom intelektualstvu koji ima luksuz slobodnog izražavanja kojeg nismo već u liberalnim govorim modovima, naše intelektualce se nitko u poznoj pogrtutog i razlučnog priana starog bliskog kitole, koj je bio priklon preživjeti potičko širenje predaju nekakvije mali na otvorenim govorim suvremenosti već priklon za žetelje budućnosti to dijeljenje granitiraje ruske kulturne zajedno s ostalim kulturnim istočnog krštenja. Na "njenoj tlo", otk je medijem zapadna kulturna oklana jemenim i vizualnim načinima.

³ To je zadatci i mada moge stvorenog projekta, IntelNet. Vid: Mihail Epstein, Ellen Barry "Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication", New York: St. Martin's Press (Scholarly and Reference Division), 1999, pp. 276-301. Vid također IntelNet home page: <http://comm.cdu-erw.edu/~intelnet/>

Intellectual improvisations and improvisational communities

Written by: Mikhail Epstein



Part I History

1. Creativity and Communication

"Collective Improvisation" is a heuristic model that the author and some of his colleagues pre-coined in Russia in the 1980s. I was fortunate to have among my friends representatives of various intellectual and creative fields: an artist, a sociologist, a physicist, a mathematician, a poet, and a philologist. We used to meet at each other's birthday parties and other similar celebrations. At that time, such gatherings were the strongest intellectual need of the late Soviet intelligentsia, increasingly alienated from society and the institutionalized cultural establishment. However, I had to admit to myself that socializing within our circle was not as intellectually rewarding and gratifying as our individual communications, which concentrated around the really important creative aspects of each others' work. While sitting at the festive table, we exchanged jokes, discussed general political issues, tried to withdraw about commonplace and expose our ironic attitude toward the ills of Soviet life. This was a kind of collective psychotherapy, but I suspect that each of us was slightly disappointed by the redundancy of conversation when there was not much to say.

I was puzzled by the paradox: The same people who were brilliant in their individual creativity and in private talks, proved to be much less colorful and dull when gathering to converse. I imagined that by inviting artist A, writer B, critic C, and physicist D, and introducing them to one another, I would witness a feast of the gods as they appeared to be in their studios, laboratories and journals. Instead they turned out to be rather common people when coming together, and the only mark of their individual distinction was that they felt uneasy about this mediocrity enforced by conventional forms of socializing. The simple rule of multiplication—four talented people and thus sixteen possible ways of inspired communication—did not work in this case. Instead what we observed was a process of division and diminishment, such that in the presence of four gifted people each of them became one-fourth (or even less) of himself.

The problem we encountered was that of the ambivalent relationship between creativity and communication, between the "vertical" and "horizontal" axes of human symbolical activity. Creativity is built on the uniqueness of each person, while communication usually involves those qualities that are common to people—and, therefore, the highest success in society often belongs to the most common of the people who succeed in being more spontaneously and rigorously common than others. How could we tackle the problem? Was there any way to bring together the values of creativity and communication so that the presence of other people would not paralyze each person's inventive capacities but rather mobilize and stimulate them to new modes of creativity? Was there any way to engage the unique gifts of each individual in the process of communication so that their originality would not be diluted and discouraged?

2. First Collective Improvisations: Dialogues

In attempting to answer this set of questions, the idea of collective improvisations was born. In May 1982 we began to meet, at first three of us, the artist Ilya Kabakov, the sociologist Iosif Bakhtin, and I, for sessions of creative communication, and this moment could be identified as the inception of the Russian transcultural movement. Our first improvisation, though it may seem to be a simple coincidence, was devoted to a transcultural problem: the existence of poets of Jewish origin, such as Pasternak, Mandelstam, and Brodsky, within the Russian language and Russian culture, and the new creative possibilities generated by the transgression of ethnic boundaries. What was important about the first improvisation, however, was not its topic—more or less arbitrary—but the new structure of communication that could assimilate our professional and personal differences and even sharpen them through concentration on a common problem. Perhaps the most magical instrument of this type of communication was writing, which allowed us to incorporate the possibility of thoughtful and articulate self-expression into the framework of dialogue or, more precisely, "dialogue," as we later called our regular sessions. The alternation of oral and written communication is related to the dialectic of selfness and otherness, which is



undenned both in the seclusion of the study and in light party talk. After our essays were finished and we read them aloud, we agreed to write commentaries on one another's texts, and this was a new round of creativity turning into the next round of communication. Now our thoughts about Jewishness in Russian literature became intermingled and inseparable so that Kabelov's text could be fully appreciated and understood only in its overlapping with Bakantien's commentaries and vice versa.

3. Public Improvisations

The first public performance, conducted in the Central House of Art Workers in July 1983, was probably the crucial test for the very idea of collective improvisation: Would people be inclined and able to write in the presence of others? Would it not be too heavy a responsibility—to express oneself in front of the group, to write coherently on a theme that one had never elaborated before, to complete the text within an hour, and to read it aloud to a large audience? From about fifteen topics suggested by the audience one was chosen randomly, by drawing lots, and amazingly it was "a wreath"—a concept that corresponded perfectly to the very structure of collective improvisation, in which many individual approaches had to be interwoven, like flowers in a wreath. The sheets of paper were laid before each of us, we were left alone with our thoughts, and all of a sudden we felt (as we confessed later) something in the very structure of this improvisational space that impelled us to write and think in the presence of others. This co-presence proved to be unexpectedly inspirational, a magical space of communality where we no longer were obliged to pronounce common things in order to establish social contact with the others but could be justified and recognized in being ourselves, different from one another. By posing a common topic, the improvisation from the very start gave necessary tribute to commonness, and from this moment on we were liberated to explore the most eccentric and idiosyncratic modes of interpretation. Usually in social communication the topic is never laid in advance because to do so would seem to constrain the freedom of the speakers and to turn a time of relaxation into a more solemn occasion—a sort of scholarly dispute or conference panel. To follow the standards of politeness, people are ready to sacrifice their own interests, and the topic loosely wanders from the weather to shopping, from sports to politics, revolving around the "zero" point of neutrality and indifference. At improvisational sessions, as soon as the topic is fixed, all participants are free to develop it unpredictably or to digress from it meaningfully. What follows from the initial commonness is the impetive of individuation. At the same time, the collective improvisation never turns into a conference discussion because it displays individual rather than narrowly professional approaches to a common rather than a specialized theme. The situation that originally seemed to threaten the participants with psychological stress, instead generated a state of inspiration that, as is known from the time of the *Musei*, comes as "otherness" to our mind, as if writing under somebody else's dictation. Here, this otherness was personified by the presence of others at the table, an interpersonal rather than a super-personal mode of transcendence.

After the first improvisation, we wondered whether in the process of co-thinking we had entered some flow of consciousness that was not limited to separate minds or to the ample sum of our ideas. When an electron is pushed from its orbit it emanates an energy that, adding to the energy of other displaced electrons, produces the most terrifying dynamics—thermonuclear energy. To use this as a metaphor, the displacement of cultural boundaries, the dislocation of separate concepts and images from their routine disciplinary orbits, produces an enormous discharge of intellectual energy, and this is what we permanently felt during the subsequent sessions. Some unfamiliar kind of intellectual energy was discharged by the transcendence of disciplinary borders.

4. Topics of Improvisations

Overall, in the six years from 1982 to 1987, we conducted seventy-two improvisations, approximately one per month. The most regular participants in our sessions were the literary scholar Olga Vlashtien, the physicist Boris Tsartin, the mathematician Vladimir Anisov, the housewife Ludmila Polshakova, and the philologist Maria Umnova. Also participating were the sociologist Iosif Bakantien, the linguist Aleksei Mikheev, the mathematician Ludmila Morgulis, the poet Olga Sedakova, the theater critic Inna Vergasova, the cultural scholar Igor Iakovlev, and the artist Vladimir Sulagim. The sessions were occasionally visited by dozens of guest participants. Generally the preference was given to concrete and trivial topics, such as "sharp and cutting objects," "punctuation marks," "money," "hockey," and "jealousy," because they contained a richer scope of associations than topics already elaborated and exhausted in metaphysics, such as "good," "evil," or "freedom." The old logical rule says that the more narrow the concept, the richer its content, therefore, the most general concepts such as "substance" or "spirit" are almost empty. That is why we tried to approach issues belonging to ordinary life and consequently proved to be "no one's" territory in relation to specific sciences and disciplines. It was surprising to discover how much transcultural consciousness has in common with the ordinary, lying outside demarcated cultural borders.

For example, our first topic that caused unexpected animation was prompted by the fact that the session occurred in the springtime, when people changed their hats from heavy winter ones to

lighter coverings. As we wrote about hats and how they can be viewed and used in heroic, tragic, comic, and idyllic modes, this juxtaposition of everyday objects with the categories of traditional aesthetics allowed us to achieve a double effect. On the one hand, high concepts were ironically estranged and reduced to the trivial; on the other hand, the trivial object was elevated to the rank of "eternal ideas." This "double-think" of the ambivalence of ascending and descending interpretations is one of the most enjoyable aspects of interdisciplinary communication. We called ourselves "metaphysical soldiers," implying that the "generals" of metaphysics like Kant or Hegel prefer to concentrate on the most general aspects of being and to observe it from the highest, "Olympian" perspectives as befitting commanders in chief, while we, rank and file, are thrown into the thickness of the ordinary and are responsible for the metaphysical explanation of the most trivial things, such as spoons and forks, fruits and vegetables, which will never attract the mind of a generalist.

A general concept, on a communicative plane, presupposes the ascension of venous minds to a point of unity and universal harmony, which was believed to be the highest goal of metaphysical contemplation in Plato and Hegel. On the contrary, ordinary things are ordinary precisely because they cannot be reduced to one general idea. Interdisciplinary improvisation offered a variety of ideas that could resonate with the given object, but none of these ideas could encompass the object completely; therefore, difference in perspectives was justified by the opaque nature of the object itself. A man whipping his hat from his head and trampling it underfoot would be a gesture of heroic despair and determination, whereas the same hat put on the grass would signify an idyllic state of leisure while the top and the bottom are brought to the same level. All spatial polarities (tensions) are discharged (resolved) and what was meant to be on the head is brought to the level of the feet. These were only two of the numerous ideas that helped us to explain "the eternal essence" of the hat and still not exhaust it because the hat is far from being simply an eternal idea or a disciplinary term. No concept could be completely adequate to this ordinary object; rather its comprehension demanded the deployment of newer and newer concepts. Below are listed some topics of Moscow improvisations.

1. Garbage
2. Hockey
3. Storehouse
4. Velocities
5. Is the epic form still possible in contemporary literature?
6. Hats in tragic, heroic, idyllic, and comic aspects
7. Jalousy
8. Time— theater—space
9. Birthday parties
10. Sharp cutting tools
11. Barbecue
12. Alushi with blue legs (nonexistent species)
13. Shadow and sand (symbols of transience)
14. Moods
15. Decorations
16. Animals in the city
17. Talking to oneself
18. Gestures and postures
19. Pan
20. Corridor
21. TV set
22. Solitude
23. Russian mind
24. Taboo and inhibition
25. Weather
26. Teacher and disciple
27. Myth and tolerance
28. A day as a life
29. Money
30. Punctuation marks

5. Techniques of improvisation

We tried to alternate various modes of improvisational technique—gestures and postures—in the intellectual dynamics of the communal body. The most regular kind of improvisation included six stages:

1. discussion of the topics suggested by all participants, choice of one of them, and distribution of its various aspects among participants (each chooses his or her own personal and professional angle on the subject) (approximately 30–40 minutes),
2. writing individual essays (1–1.5 hour),





- 3 reading and oral discussion of essays (1-1.5 hour),
- 4 writing a post-essay improvisation as a comment or summary of what was written and discussed before (15 minutes),
- 5 reading and discussion of these meta-improvisations (20 minutes), and
- 6 collection of all written materials of the given session into a coherent whole, a "collective monograph," with a certain composition and order of individual "chapters" (10 minutes)

Another type of improvisation was more fragmented. Each participant started to write his or her own topic, without preliminary discussion. Ten or fifteen minutes later the sheets of paper moved from the left to the right and continued moving periodically until the topic initiated by each participant made the full circle, incorporating the contributions of all others. For example, one wrote about the perception of time, another about the theater scene, the third about domestic animals, and as a result six or seven topics came to be interpreted consecutively by six or seven participants. Thus instead of six or seven individual essays we produced thirty-six or forty-nine textual stripes or layers arranged in six or seven thematic rubrics (collages).

More challenging and sophisticated was the third type of improvisation, which complicated the task of the second type. Each participant had to interpret the themes of other participants by relating it to his or her own theme. For example, A started his round of writing by discussing the role of money in the contemporary world, B, quite independently from A, launched the topic "the attitude of a person toward his/her own name", and C targeted the problem of the contemporary village as a remainder of the pre-urbanist type of mentality. When B received A's paper he had not only to continue A's discussion of money but to treat this problem through its association with naming; and C had to add the village aspect to the topics of money and names. Sometimes the connections proved to be artificial, but in a number of cases the improvisation succeeded in manifesting how a given problem contained logical or metaphorical intersections with all other problems, however arbitrary their initial choice was.

One of Anaxagoras's sayings can best explain the meaning of our endeavors: "In everything there is a part of everything." The same insight emerged almost at the same historical period from another part of the world, China: "There is no such thing that would not be that, and there is no thing that would not be this" (Chuang Tzu). The third aphoristic argument comes from the leader of French surrealism, André Breton: "Every thing can be described by means of any other thing." Indeed, in the third type of improvisation all topics, independently launched, had to be convincingly linked. The name proved to be the universal sign of social exchange in the same way that money was a universal sign of economic exchange, and the lack of money (banknotes) circulating in the village proved to be an analogue to the absence of surmises and the dominance of patronymics in the village community.

Part 2

Theory

The goal of collective improvisation is to encourage interactions among different disciplinary perspectives, life experiences, and worldviews. It can also be identified with the task Richard Rorty has set for thinkers of the future: "They would be all-purpose intellectuals who were ready to offer a view on pretty much anything, in the hope of making it hang together with everything else."¹ Improvisations might be thought of as metaphysical "essays" on ordinary things, experiments in creative communication, or exercises in the creation of Rorty's "all-purpose intellectuals."

1. Creativity and Communication

The word "improvisation" derives from the Latin "providere" and literally means "unforeseeable." Improvisation opens the unpredictability of creation for the creator himself. Any kind of creativity, however, shares this feature: otherwise, our mental activity would be better characterized as "knowledge," "scholarship," "erudition," "exercise," "training." What is it that makes improvisation different from creativity as such, which to a certain degree is also improvisational? Typically in creativity the unforeseeable is contained in the mind of the creator himself. Isolation and self-concentration is a precondition for creative self-expression. A person meditates and converses with himself; therefore, conversations with others become intruding and counterproductive for him.

Quite different is the case in which the unforeseeable is contained in the consciousness of another person beyond the competence and horizon of the improviser. The topic of improvisation is given to me by somebody else, or it can be also an exchange of topics. Improvisation is a type of creativity that evolves between the poles of the known and unknown, which are contained in different consciousnesses. This is why improvisation, as distinct from self-centered creativity, necessarily includes the process of communication. Somebody suggests a topic, unexpected for the improviser, whose task is to elaborate the topic unpredictably for the one who suggested it. Thus, two unpredictabilities arise from the improvisation as the encounter of two consciousnesses. The specificity of improvisation originates in the fact that it is creatively-communicational.

But if improvisation is impossible without communication, how does it differ from communication as such? Regular modes of communication presuppose that one interlocutor communicates to another what is already known to him. Even news communicated in such typical situations is news only for the listener but not for the speaker. Typically, communication only reproduces those facts and ideas that existed before and independently of the process of communication. Communication aims to diminish the unknown and to transform it into something known, extending it in a horizontal dimension from one person to another. The psychological value of communication arises from the fact that its participants are united in their thoughts and feelings, and the contents of one consciousness are transferred to another.

Although improvisation is impossible without communication, it pursues quite different goals. What is communicated in response to the proposed topic is unknown to the improviser himself. Here the unknown generates something still more unknown. Having received an unpredictable topic, the improviser further elaborates it in an unpredictable way.

Thus, improvisation is defined from creativity in that it incorporates communication with a different consciousness, and it is distinct from communication in that it includes an act of creativity, the production of something unknown and unforeseeable. Typically, communication with another person detracts from the act of creativity and vice versa; the act of creativity inhibits or impedes the process of communication. In improvisation, however, creativity and communication reinforce rather than neutralize each other. Improvisation unites creativity and communication as two vectors transcending one's own consciousness. In creativity, this transcendence acquires a vertical dimension, since it is addressed to a higher plane of oneself, whereas communication operates through horizontal transcendence, relating one individual to another.

Consequently improvisation combines the horizontal and vertical modes of transcendence. Through improvisation, the otherness of another person gives an impetus to my creative self-transcendence. It is as if I take the others' positions of expectation and surprise toward myself and this "unknown in the other" who I am for the others, generates in myself the effort to create this "otherness" that is the aim of improvisation. An encounter with the consciousness of another and the discovery of otherness in one's own consciousness are the two mutually stimulating processes in improvisation.



2. The Existential Event of Thinking

The improviser creates something different than what he ever could invent and imagine alone, because he is confronted with an unfamiliar topic that requires immediate elaboration, which mobilizes all of his intellectual potential. This resembles a situation of mortal danger in which a human may develop instantly supernatural capacities that leave him as soon as the danger recedes. The mind attacked by a problem feverishly looks for an escape, for a creative solution, and is quickly mobilized in response to the threat of intellectual failure, blankness, and stupidity. There is no other situation that is intellectually as challenging and stimulating as improvisation. Writing an essay for an exam or participating in a brainstorming session always involves some elements of preparation and preliminary specification among expected tasks and topics (the subject of the university course, the agenda of professional discussion). Only at an improvisational session is the range of possible topics absolutely open, extending to all existing disciplines, discourses, and vocabularies.

Improvising presupposes the ability to apply one's intellectual capacities to any realm of human experience. Everybody knows about frogs, but does anybody give attention and effort to thinking about them, except for zoologists specializing in amphibians? This is the point. We think that we know, but how can we know if we do not think? The majority of people never exercise their thinking abilities beyond the very narrow field of their specialty (if it requires thinking at all). We may have had a passive, sensual experience of seeing, hearing, or touching frogs, but we do not have the active, intellectual experience of thinking about them, and therefore, we are not really self-conscious humans in this aspect of our existence, in relation to frogs—or in relation to bees and bees, for that matter. In relation to almost everything in the world.

To think means to conceptualize a certain entity, to define its general and distinctive properties, its place in the world, and its place in our life. What are frogs? Why do they exist? How are they different from lizards, birds, and snakes? How do they feed the human imagination and mythology? Why did they inspire storytellers and Aristophanes? How have they been viewed in the past and in the present? What is their symbolic role in my native and foreign cultures? What is my personal attitude toward these creatures and how do they fit into my picture of the world, relate to my psychology and metaphysics, my fears and fantasies? We are not fully human if something present in our sensual experience is absent from our intellectual experience. We have to think what we feel and feel what we think, not because these capacities coincide but precisely because they are so different and one cannot substitute for another.

Thinking is usually regarded as a means to some palpable practical goal: Technological thinking serves to create machines and tools; political thinking, to create effective social institutions, etc. But thinking is a capacity that does not need any external justification because, more than anything else, it makes humans human. The question "Why think?" is utterly as unanswerable as the questions "Why feel?" "Why breathe?" or "Why live?" The ultimate reward for thinking is thinking itself.



Collective improvisation is one way to immensely expand the realm of the thinkable and to re-live our experience in a conscious, discerning, articulate manner. All things that appear to be familiar, as components of routine knowledge, suddenly become estranged and deautomatized, become targets of inquiry and interrogation, potential objects of intellectual labor. Improvisation permits not only an estrangement of objects, but also an estrangement of subjects. People whom we may have known for years now for the first time appear in the existential, "imreal" situation of creativity. We do not know who they really are, as at this moment they are equally unfamiliar to themselves. Creativity is the most mysterious and intimate moment in the life of personality, and this makes improvisation a truly existential experiment and revelation about oneself and others. Usually creativity is presented to others in premeditated and generically pre-determined forms, as paintings, poems, dances - as results from which the creator has already distanced herself even if she is singing or acting on the scene. In improvisation, the mystery of creativity is revealed most intimately and spontaneously, as the self-creation of a personality here and now.

An improviser encounters an otherness and strangeness in the object of his thought, in the objects of his thinking and finally, in himself. Therefore, improvisation is not only a social but also an existential event, or more precisely, the rarest case of existential sociality, in which sociality and existentiality do not exclude but presuppose each other. Do we ever think together - not just talk about what we already know, not just socialize, but create a social event of co-thinking where each participant is as unknown to others as he is unpredictable to himself?

3. Improvisational Communities:

Distinctions between Professional And Folkloric Improvisations

Collective improvisation differs essentially from a traditional public or professional improvisation, which typically takes place in poetic readings or musical concerts and competitions. A professional improviser performs before the audience, which has a purely passive role, and he is opposed to it as an active creator. The audience can participate only in the first moment by setting a topic for improvisation. The act of communication here is incomplete because one of the participants acquires a privileged role and is divided from the audience by the stage. In a collective improvisation, by contrast, each participant enters a reciprocal relationship of questioning and answering with all the others.

The next question is, how does this collective and spontaneous creativity differ from folklore with its oral tradition? In folklore, the performer as a bearer of mass consciousness is not separated from his audience, he is one among many singers or storytellers. Improvisation indeed plays an important role in folklore because creativity and communication have not yet been separated. There is no division between the creation of art and communication through art, between composing and performing - both are enacted in one setting, in one moment of time. This includes what can be called intellectual or philosophical improvisation, such as the dialogues of Socrates: creativity in the process of communication.

The comparison with folklore makes clear that the concert type of improvisation is the result of a disintegration of the initial syncretic creative community. Improvisational community has degenerated into a unidirectional communication from the creator to a passive audience. The professional improvisation, in which the performer is distanced from his silent audience, is a curious hybrid of ancient folkloric and modern individual creativity. What remains from folklore is the immediate process of creativity amidst people, what persists from individual creativity is separateness from the audience. In Plato's dialogues, it is not only Socrates who improvises but also his interlocutors. This is the prototype of improvisational community that avoids the division into performer and passive audience.

It is important to understand that although the improvisational group resembles a community, its communality extends only to ideas, not to bodies and property. It is in the sphere of thinking that collectivity is not destructive for individuals. Bodies and things are separated by their own spatial nature, a violation of their boundaries can lead to aggression and violence, as in the communal utopia of the twentieth century. The attempt to extend community to material, sexual, economic aspects of life may lead to those repressive excesses of uniformity that have engendered some of the most bloody conflicts, wars and revolutions of modernity. Improvisational community does not confuse these two spheres as was done, for example, in hippie communes where the communality of ideas was extrapolated to include property and sexual relationships. A human being must remain a full master of her body and material possessions - but ideas do not belong to her exclusively since by their very nature they are fluid and nomadic, freely traveling from mind to mind. Collective improvisation aspires to that kind of communality which never oversteps the boundary of what has a potential and property for commonness.

Such restrictions on communality have not only an ethical, but also a historical rationale. In folklore, the same oral tradition is shared by all performers, and a single work of verbal art, impersonal and anonymous, belongs to everybody and to nobody. Such folkloric ideas cannot be reproduced now in their original form. Collective improvisations, if they wish to be contemporary, must incorporate - not eliminate - the individual mode of creativity. The aesthetics of communality constitutive of folklore cannot fully prevail over the aesthetics of difference that is constitutive of modern creativity. But these two aesthetics have a potential to interact in such a way that com-

multitude accoutrements rather than destroys individual differences. The commonness of the topic, the unity of time and place, the equality in the conditions of improvisation serve to emphasize, not to efface individual differences. At some sessions, different roles are distributed among the participants in advance, for example one might accommodate heroic aspects of the topic, another, tragic motifs; the third will modify it in a baroque style, the fourth in a romantic key, and so forth. The result of collective improvisation is a "postindividual" community of minds that presupposes highly individual contributions of all participants. Unlike folklore, collective improvisation is not a pre-individual form of creativity; nor is it a solely individual creativity, as in a concert-type performance. Instead, it is transindividual creativity that embraces the diversity of interpretations manifested in individual texts.

4. Why Writing?

Why is it necessary for improvisation to have a written character? In front of a sheet of paper or a computer screen, a person experiences the full measure of her individual responsibility as a creator. Without writing, improvisation tends to dissolve into conversation, exchange of opinions; that is, pure communication. To be truly creative, communication must incorporate moments of privacy, isolation, and meditation.

The dialectics of these two factors, isolation and communication, is rather complex. Improvisations are conducted in several stages, in which the periods of speech and silence alternate, discussing and choosing the topic, then writing, then reading and discussing again, then (sometimes) jointly writing summaries of the discussions. Thus, creative minds are joined, disjoined, and rejoined in the process of improvisation, which displays the dialectics of individual and collective.

To a certain degree, collective improvisation, as a game born in Russia, combines the experiences of public discourse characteristic of the West and silent meditation characteristic of the East. It is writing that solves the dilemma of speech and silence. The silence of writing allows all participants to coexist in one mood, one mode of intellectual activity, while pursuing different interpretations of the same topic. In the community of writing, there is no division into subjects and objects, which is practically inevitable in oral communication. We know how one person's inextinguishable "will to speak" can easily transform an entire community into a submissive audience. Collective writing is a silent communication in which the unidimensional time of speaking (one speaker at a time) submits to the multidimensional space of co-thinking. No one's thought is imposed on another's until these parallel flows of thinking are fully mature, ready to be individually expressed.

Between the rhetorical orientation of Greek antiquity and the Far Eastern culture of silent meditation is located the Near Eastern love of books, literacy, and writing, simultaneously silent and self-expressive. The figure of a scribe and copyist is cherished and even sanctified in "bookish" Jewish, Babylonian, Egyptian, Islamic, Byzantine cultures, as distinct from the Western exaltation of a public orator and the Eastern cult of a silent sage, "Zen master," "yogi."² In Russia, with its geographical location between Europe and Asia, and with its cultural habits inherited from Byzantium, writing is also traditionally considered the supreme kind of intellectual activity, which may partly explain the preference for writing as it developed in Russian improvisational communication.

Writing is a much more intellectually obligating and binding activity than speaking because its result is immediately fixed. Unlike an oral utterance, the written word becomes "immortal" at the very moment of its birth. Thus the Russian proverb: "What is written by a pen, cannot be cut out by an ax." To write creatively (not pragmatically) in the presence of other people is a rather unusual and apparently uncomfortable occupation, especially as there is no chance to revise or polish the text (except for several minutes of purely technical editing at the end of the session). The presence of other people intensifies the course of thinking, since each word written is the last one; the process itself becomes its own result. The responsibility grows as writing must be completed in the given place and span of time.

An improviser is an intellectual soldier who has to fulfil his duty wherever he finds himself. He does not have the privilege of a general in choosing the place of the battle, the topic for meditation. He must be prepared to engage with any topic, to start an intellectual battle over any circumstance or facet of human experience.

As the acquisition of this romantic way of thinking, the variety of ideas are spontaneously generated in improvisation that would never occur if participants had been working in the seclusion of their offices and had the support of many books, dictionaries, preliminary notes and plans. Many participants later confessed that improvisation allowed them to break through the stupors and impasses of their thinking and provided germs for subsequent, more substantial scholarly or literary works. Of course, improvisation is not a substitute for the professional work of a writer, scholar, etc. On the other hand, no other intellectual activity however fruitful it might be, can substitute for improvisation. Improvisation relates to other avenues of creative thinking as the whole is related to its parts. It integrates not only creativity and communication but also theoretical and artistic genres of creativity, private and public forms of communication.





5. The Integrative Mode of Intellectual Activity: Essay and Trance

Improvisation is an integrative mode of intellectual activity in the same way that an essay is an integrative genre of writing. The products of improvisation usually belong not to purely scholarly or purely artistic genres but to experimentally synthetic, essayistic genres. As I have already indicated, an essay is partly a diary journal, intimate document, partly a theoretical discourse, treatise, article, partly a short story, anecdote, parable, small fictional narrative. The immediate result of improvisation is a highly associative but structured and conceptualized meditation on a specific topic that unites facticity, generalization, and imagination. An improvisation and an essay are related as the process and result, act and product, but both are integrative in their generic model. The integration of facticity, conceptualization, and imagery in the essay corresponds to the integration of cognition, communication, and creativity in improvisation.

As was mentioned in the chapter on the essay, the integrity of this genre is of a post-reflective quality. The three constituents must be consciously articulated, in distinction from a pre-reflective mythology, in which image, concept, and fact are presented as a syncretic unity. In the same way, improvisation differentiates its constituents: creativity, communication, and cognition in contrast with syncretic practices of religious meditation and contemplation, such as Zen meditation. In collective improvisation, the topic is articulated differently from its interpretations: individual approaches are stated clearly and participants are working separately on their contributions. Improvisation does share some similarity with various contemplative states, but here the object of intellectual contemplation does not dissolve into an all-embracing absolute. Rather, it is conceived in its absolute uniqueness, through a series of definitions and specifications. The psychological state of an improviser is not completely self-centered and self-enclosed but produces a tangible entity, a system of signs, a text as a part of the external world that is subject to rational evaluation and discussion. Improvisation intensifies the experience of vertical and horizontal transcendence inherent in creativity and communication, but nevertheless it is not identical to a trance state. Improvisation has nothing to do with sacramental ecstasies, mystical agitation, or quiet resignation, which resist any objectification and analytic judgment. Improvisation is a self-reflective trance that transcends the boundaries of trance itself, making it an object of rational negotiation and communication.

Improvisation relates to trance in the same way as the essay relates to myth. The essay is the truth of an approximation to myth, not a lot of total coincidence with it. Improvisation is an experience of approximation to trance, not the exaltation of collective ecstasy, or quasi-folkloric community, or a hypnotic and dreamlike state of mind.

6. Unity: Claims and Disclaimers

The practice of improvisation raises the socio-epistemological question of how one cohesive whole can be created spontaneously from the multiplicity of individual voices without resorting to the external will of one all-encompassing authority. This inductive 'unity from diversity' contrasts with the more typical deductive model in which the author divides himself into separate characters and ideological positions. Both Plato in his philosophical dialogues and Dostoevsky in his polyphonic novels were unitary authors who produced the diversity of voices from the unity of one creative consciousness. The question is, Can voices be united from within, without the anticipating and dictating will of the "transcendental" author?

Only at the peak of the liberal development of individualism and at the threshold of a post-individualist culture can we consciously and cautiously approach this problem. When personality has come to full self-realization, it has no other ways to develop further than to give itself to others. This sacrificial task formulated by Fyodor Dostoevsky as an ethical imperative becomes a methodological principle of improvisation. The goal is to *negotiate oneself* in an intellectual community not in its syncretic elementary form that preceded the birth of individuality, but in a fully articulated, synthetic form that issues from the self-transcendence of a conscious individuality.

Thus "unity" as the basis of collective improvisation should be understood both deconstructively and constructively in the very word "unity" we can detect not only its conventional meaning (oneness, totality) but also the hidden disclaimer "un" which as a root means "one," and as a prefix, the negation or the reversal of the implied action ("undo," "unknown"). Let the word "unity" haunt us with this prefix-disclaimer (pronounced "an-ty") that problematizes the very meaning of unity. Collective improvisation is a small laboratory of such problematic integration that is both the demarginalization of primitive, folkloric unities and a prototype of some fluid communities of the future.

Certainly one should not expect from improvisations those literary masterpieces that are created only by the continuous and sustained efforts of an individual mind. As a rule, improvisations are inferior in their literary or scholarly quality to the output within established genres or disciplines. In the same way, there are no essays comparable in their value and grandeur to the tragedies of Shakespeare, the epic of Homer, or the novels of Dostoevsky. But this is not because the essay is an inferior genre, on the contrary, it integrates the possibilities of other genres: philosophical, historical, fictional. The very range of these possibilities complicates the task of their complete realization because the discrepancy between actual performance and potential perfection is deeper in the essay than in more specific and structured genres. There are perfect tables and

sonnets, maybe short stories, but even the best novels impress us mostly with their "colossal failures" (according to William Faulkner, Thomas Wolfe was the best novelist of his generation precisely because his failure was greater than that of other authors). To achieve prominence in the essay genre is even more difficult because it is generically so fluid and indeterminate and lacks the strict rules provided by the narrative structure of the novel or by the logical structure of philosophical discourse.

In the same way improvisation does not achieve the depth and breadth of individual creativity, the sincerity of personal communication, or the rigor of scientific research. Both essays and improvisations are forms of cultural potentiality that in every specific case, with each particular effort, remains unfulfilled. Improvisation fails to compare with literature, art, science, scholarship.

But improvisation combines all these elements that, in their ideal combination, produce a work in the genre of culture itself. There are no words in existing vocabularies to designate a creator of culture. There are artists, writers, scientists, scholars, engineers . . . but at this point culture has not become the site or genre of creativity (we do not count political and financial management of culture, or educational popularization of culture, which themselves are not culturally creative). Such creativity in the genre of culture is the ultimate possibility of transcultural thinking, which finds in collective improvisation its very tentative experimental model. The deficiencies of improvisational works reflect the unrealized potentials of culture as a whole. The forms of the novel or tragedy, of theatre or monograph are more narrow and definitive than the polyphonic and poly-synoptic orchestras that meetness in the ensemble of co-thinking individuals.

Collective improvisation is a microcosm of cultural activities where speech and silence, writing and reading are articulated in their difference and simultaneously compressed into one time and one place. That is why the process of improvisation is so intellectually and emotionally intense. The poles of creation and perception, writing and reading, reading and discussing, which in the symbolic system of culture are usually divided, delayed, complexly mediated, separated by years or centuries, are condensed into the several hours of an improvisational session: here and now. One cannot adequately understand improvisation without being an active participant in it. Reading the texts produced by an improvisational session does not provide a quite adequate impression. The main product of improvisation is the expansion of consciousness that may find its expression in texts written individually months or years after the session. The text, as a fixed result of an improvisational session, is only a way to the goal, which is collective thinking itself, an experience of intellectual brotherhood.

The texts of a given session cannot be regarded as self-sufficient products also because the original work should be considered the totality of texts produced in the course of the existence of a given improvisational community. One page or one chapter of a novel does not constitute a separate work simply because it was created in one sitting and separated from another by temporal intervals. The improvisational community has its history, which is reflected in the sequence of improvisations that should be read like chapters of one novel. Only with the disintegration of the given community can its work be considered complete.

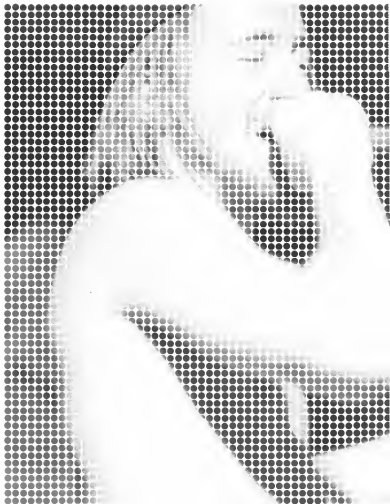
But the improvisational community can find another fate. Gradually expanding from generation to generation, it may incessantly integrate new individuals, communities, and societies. The collective improvisation can become one of the most productive forms of interaction among the intellectuals of the future. The growth of the Internet makes quite feasible a collective improvisation that will involve thousands of the most creative minds.³



¹ Richard Rorty, "Pragmatism and Philosophy," in *After Philosophy: End or Transformation?* ed. Kenneth Baynes, James Bohman, and Thomas McCarthy (Cambridge, MA, and London: The MIT Press, 1991): 66.

² In his influential book *Postskizmy raznoobraznogo mirozreniya* (Moscow: Nauka, Glavnye redaktsiya vostochnoy i zapadnoy literatury, 1977), Sergei Avdeyevich articulates this cultural difference. As opposed to the Western intellectual who has the luxury of freedom of expression because of liberal ancient Greek ontological models, a Russian intellectual finds himself in the position of the bent and hamed sorcerer of the short-lived East, who had to survive political oppression by delivering his innermost thoughts, not in open speech to his contemporaries, but in writing to an audience in posterity. This accounts for the gravitation of Russian culture, among others in Eastern Christianity, to the "mute word," while Western culture favors oral and visual modes.

³ This is the task and the hope of my next project, the *IntelNet*. See Mikhail Epstein, Ellen Berry "Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication", New York: St. Martin's Press (Scholarly and Reference Division), 1999, pp. 275-301. See also *IntelNet* home page: <http://ccorm.cudenver.edu/~intelnet/>



Igra, teorija i sudjelovanje

Razgovor s kazališnim redateljem Mariom Kovačem, glumcem Edvinom Lučevićem i filmskim redateljem Zvonimirom Junčem
Razgovorala Ivana Ivković

FRAKCIJA: U doba brisanja jasnih granica uloga unutar područja prekrete izvedbenih umjetnosti, želim s vama razgovarati o vašem osobnom iskustvu, prihvatanju (ili ne) reputacije, smetnutih pozicija i reosloja svog rada.

MARIO: Pitanje prihvatanja je zanimljivo. Kad ljudi čuju da sam redatelj pitaju: "Koji si film napravio?" A nakon mog sudjelovanja u TV kseru, mnogi mi kažu "Hej, uspio si."

EDVIN: Imam slično iskustvo. Ja sam iz Rijeke i znam da možda radi pedeset godina i postati uspješni, ali čak i u svojoj sredini cijeniti nepoznat. Ali nakon smirivanja jedne reklame za osvježavajuće piće, prijatelji iz Rijeke su me zvali i govorili "Pa tebi ide".

FRAKCIJA: Edvine, glumiš, piešeš, režiraš, predaješ scenski pokret na Akademiji dramske umjetnosti.

EDVIN: Da, ali kada sam u fan kada se moram odlučiti čemu da se posvetim. Radih bih se malo povukao sa scene i okrenuo pedagoškom radu jer me to ispunjava. Uživam raditi sa studentima. A volim i posao selektora plesnih predstava u sklopu Tjedna suvremenog plesa i Platforme mladih koreografa. Nažalost, radi u ZKM-u sve više dobivjvam kao gađu i mislim da je to alarm koji mi govori da bih se tu trebao povući. Kada sam krenuo u live ovo kao teenager, gledao sam na kazalište kao na kolektivni čin ljudi koji se okupe za nešto čoko nečega i onda žive za to. A onda se ispostavilo da udiči negdje u angažmanu i da to sve više počinje nekakvim borom, pokretnog trazi. Scenograf radi scenografiju, kostimograf radi kostimografiju. Dobijem na generalnoj probi kaštim uz opasku "paš da se ne grubiš, ne zopiraj". Ako ima sreće, shvan se poklope i progovorimo zajedničkim jezikom, ali često do toga ne dođe. To me na čini osobito sretim u kazalištu. Mislim da tu Zvono ima puno bolju poziciju kao redatelj u filmu. Ipak on okupa ekipu za taj film i drži je zajedno: dok se u kazalištu, ako se ne radi o projektu koji si sam izradio, neko vrijeme boris, ali istim često gubiš interes. Ako zaista nje neg o grupi ljudi koja se sastala zbog interesa da radi na tom projektu, onda tu više nema žara iga. Jedan takav kolektor s kojim izdvam raditi je skupina Trilki u Rijeci, čje sam suosnivač. Naravno da se može postaviti dobar redatelj i dobar tekst pa ekipa živi. A to za uvijek ovisi u predstavi. Ovisi se kad ljudi na sceni aganju za to što radi, a kad radi za platu. Da budem iskren i ja u ZKM-u nikad nisam odgrio veću ulogu. Nije mi dana prilika i mašta ne mislim da je to nemjerljivo, posljednjih sedam godina je sam sam tamo uvijek prekor, lektor, dopisnik, nupa na izdu treći plan u bijelom kostumu kod Brezovca. Kao glumac u ZKM-u nisam se uspio nikada. A i ono što sam napravio tamo, kad to sagledam, uglavnom su uloga nastala iz improvizacija. Ako me po cemu pamte u ZKM-u, vjerojatno me pamte po Hampenju, ali to nije pamta uloga, već je stvarna u improvizaciji. Nešto me vrijeme to bolelo, ali sad sam kapitulirao. Ali radio sam neke projekte izvan ZKM-a. Imam jako veliko zadovoljstvo rado sam predstavio s Natassiom Lučević u Exitu.

ZVONIMIR: Imam jedno pitanje. Koliko to funkcionira izvan Hrvatske? Jesu li glumi u kazalištu pod ugovorom kao kod nas? Imas četrdeset ljudi i sad ti biraš među njima za svoje projekte.

MARIO: To je tekovino socijalizma.

EDVIN: U principu je naša situacija ovdje fenomenalna. Mi smo glumci zaštićeni. Ti potpisati ugovor i

četvrti na angažmanu dok si živ

ZVONIMIR: Ali to umire ljude

EDVIN: Da. To nije stimulativno za glumice. Ne postoje audicije koje su ipak nužne, bez obzira na to je li riječ o reperkarnom kazalištu, bez obzira na to postoji li ansambl. Dobro bi bilo i da glumac ima neka materijalna stimulansi na uveću, istalo bi mu da igra što više, da napravi što bolje. Kada sam radio u Italiji, svi su me pitali "što radiš?" I ja odgovorim da radim kao glumac, ali svi pitaju "dok čega živiš?" Ljudi su mi ugovore po projektu. Naravno, varti je onaj koji radi i bolje plaćen, dok se meni ovdje događa da kao honorarac čekam i po dva godine da me plate za pojednu predstavu.

ZVONIMIR: Kada će se to mijenjati?

EDVIN: Ne znam hoće li se to kada mijenjati. To je preveliko dnosunje kojim bi trebalo lupiti toljigom po glavi pa krenuti iz početka. To se nikko neće usaditi napraviti. Nijedan od ministara kulture do sad to nije morao.

MARIO: I da se usadi, to nikko neće nje moći napraviti

EDVIN: Reklamaim potesom to se sigurno ne može promijeniti: već vjerojatno polako i s vremenom. Ali koliko vidim neko ne dira u osimno grjezido.

FRAKCIJA: Kako u takvim uvjetima učiniti korak naprijed?

EDVIN: Kad sad rekaptuliram, jer najbolje možda sagledati shvan kad imaš vremensko odmak, mislim da sam najveće naučio na projektu 50%, koliko god da je ta predstava malo izgra i za nas kao izvođače čta je time prozala jer je nemo dobit priliku izvoditi. Od Nedaše sam naučio najviše u životu. Mislim da je predstava izšla presano i na kvorn mjesu. Taj je projekt bio pogodan za festival, nego za punjenje Exitove blagajne.

FRANKUJA: Svi dovodeći u 50% su profesionalni glumci, no predstavu sačinjava više niza koje vizualno dopirajućih sceničkih silka nego glumačka igra.

EDVIN: Natanje danas ima tendenciju k angažiranom i vizualnom cizražavanju, a kazalište kao takvo je manje zabavno i to se već dalo naslutiti u 50%. Ono što je meni bilo teško u 50% je ekskluzivno da možete biti na sceni i ne činiti ništa senzacionalno i teatralno. Dapače, banalno. Zato se predstave i zove 50%. To je u 50% energije, traja na sceni. A ja sam spomenuo da to mogu i da mogu ići na scenu i samo stajati i gledati u publiku, a da to bude intenzivno. Koora, koji sada gram, traja kao i 50% apokaliptičnu koncentraciju i prisutnost na sceni, ali Koora, odnosno buhoz čekaju druku pripremu. No, ne želim previše govoriti o budućnosti jer se njima bavim posljednje dvije godine, a budućnost, osim što je metoda i određena scenička estetika, on je i način života. Mnogo više od onoga što na kraju vidimo na sceni. Mislim da bi čovjek barem deset godine trebao biti u tome da bi o tome mogao govoriti.

FRANKUJA: Mano, tražili su te nedavno da dođeš s jednom svojom predstavom u Sloveniju, na što si ti ponudio svoj rad s Novom Grupom, a ne neku od profesionalnih predstava koje u režiraš.

MARIO: To je bila neizbježna ponuda u stilu "pošalj jednu, bilo koju od svojih predstava"

EDVIN: Znači kupuje se šibol "Mano Kovač"

MARIO: Da. Ja i imam osjećaj u zadnje vrijeme da sam postao lažebnik, da se zaprimljem

EDVIN: Čuj, sad si ušao u "mainstream"

MARIO: Za to sam se školovao, to sam diplomirao. Od početka Schmitza. Teatra je otišao ujavu Andyja Warhola, koji je posebno drag, da je teatru sveke alternative da postane mainstream. Naravno, ne radim kompromis pri tome. Naravno da sam ja tu imao i krivih prognoza. Možda me ponekad odvleku. Teatra da se na ali bude provokativan dovodi te do krive odluke. Ali idem i radim dalje. Radim puno u profesionalnim kazalištima jer me zovu i to je sva mudrost toga. Ja nikada nisam otišao u kazalište i rekao "čujte, nudim vam to i to, uzimate mi". Oni su me zvali, a nekako mi je logičnije raditi na to što sam se školovao, pa paralelno raditi sa svojom Novom Grupom, bandom i na svim projektima sa stranim, nego biti da sam umetnik čiji, pa se uvažavaju radom na zelenoj travi kao što sam činio prije fakulteta. Mislim da od mainstreama uvijek mogu nešto pokupiti. U nagornom slučaju, ako napravim lošu predstavu, a to se dogodi, da kažem, jačim upornim super ljudima. Trudim se skloniti to kao poligon za nešto drugo. Edvin je spomenuo način rada u kazalištu. Ja sam ove godine na Službi Hamlet prva put dno slobodne ruke jednoj scenografiji i kazimografiji što mi se obilo o glavu. Do sada sam volio rhan čvrsto držati u svojim rukama. Od svih sedam dosadašnjih profesionalnih predstava, ja sam u pet bio sam scenograf. Često sam sam odabrao i čak radio glazbu za predstavu. Kada svi segmenti pokupim sam, znaš što oči dobiti. Zbog ovog iskustva odlučio sam ponovno sam raditi scenografiju na svojoj novoj predstavi.

FRANKUJA: Je li postojao trenutak u kojem si mogao odobiti ponudu da nastupaš i ti si ograničen činjenicom da predstava ipak nastupa u okviru kazališne kuće?

MARIO: Ja sam mogao reći ne. Ja jesam želio napraviti lažni, fiktivni svijet unutar kojeg se izole obrasci ponašanja koje vidimo u našem društvu, ali mozaik u izvedbi pomalo drugačije. Predstava se bavi teatrom, a to je medij koji se uvijek trudi biti ljubi. Govorim o prve trije programi, od 20 do 23 sata nastupa, koji nam danas svima određuje kako ćemo živjeti. Jer oči u tom trenutku vidjeti film Nindža konjaci, a za pola dva u noći moći čuti vidjeti Hamleta Kennetha Branagha. Taj prvi time tamen je svojvrsna silikona. Eksperiment je prelika riječ, ali u prvom eksperimentu je sadržani i mogućnost da promatrat. Zapravo puno cilja promatrat nego što pogoditi. A ako nešto drugo, onda sam naučio da me ne treba biti strah promatranja. Ako radim u mainstream kazalištu, u okvirima neke institucije, moram i zaista biti opterećen time hoće li to prihvatiti kritika i publika i neće ni jedni ni drugi. Može li se dogoditi da napravim predstavu s kojom si jako zadovoljan pa da igra deset puta, kao spomenuta 50%. Meni najdraža moja predstava Sudnji dan u 50% je najmanje igrala.

FRANKUJA: Ti je predstava možda i najbliža tvom neprofesionalnim projektima.

MARIO: Defekto najbliže. Mislim da sam tu skoro po vjero vjero model po kojem radim sada s Novom Grupom: a prije sa Schmitzom. Me amo odabrao tekst Žanine Mrčevske koji ima šest stranica i napravim predstavu od sat i pol koje je sva u tim hodovima, raspodjelama. Koga na trenutak govorim fiksnim govorom. Ali da se ne zasementiram u to, nakon tog sam uzio projekt Koora u obliku koji je režijom moćda njegova predstava koje sam napisao, ali je nagrijana i naglednana. Igrala je trideset i osam puta u Špilju u pola godine, a to je vjek broj za taj grad. Taj mi je projekt privukao zbog ovog akustičkog aspekta jer je govorio o nečemu što se događalo, a predmet smo svi mi zadržali oči. Pokušavam balansirati, raditi stvari koje su mi zanimljive, ali i predstave poput ovog zadnjeg. Ja li što za seka?, gdje sam i sam dao u zadetak da završetku odnadih svoj da postat. skolo-vao sam se četiri godine za taj posao pa želim vidjeti kako će to funkcionirati ako si ne radim cijeli koji je vjek od života poput Sudnji dana i Službi Hamlet u kojima sam želio raditi sve. Mislim da sam s jednom rukom pao i s drugom skoro mla. A ipak se u izvedbama Službi Hamlet događalo zanimljivo, a to su dijelovi kada glumci uđu u komunikaciju sa publikom. Prvih nekoliko izvedbi dođu vidjeti "kazališni ljudi", oni dođu s nekim očekivanjima jer poznaju rad redatelja i glavnih glumaca, ali kad im je mikrofon pred licem i kad imaju neko što pod žela i time predstavu usmjeriti u drugom smjeru, zabliokuju se.

FRANKUJA: Može li publika ustviti promjenu tipa predstava ili je riječ samo o fingiranju slobod?





MARIO: Sreten Mokrović koji igra lik Vodičaja ima slobodu odluke. Na jednoj je izveo komentar oješta da Hamleta boli sice nego da ubi ali cijeli poslijednji monolog i kaže "hvala" to je sve za danas". Mnogo su letke pale da smo mi imali svoje ljude u publici, podsjećavajući da ti ljudi govore točno to što mi želimo. Mi imamo jednu osobu u publici, Miranu Majurović, koji je jasno namješten kao lik i nastupa kao lik. Sve je drugo improvizacija koja nekad funkcionira, a nekad ne. To je situacija koju sam imao i u Schmitzu, gdje sam upravo je najbessie nioao tu ulogu kaskadiera. Nisam igrao glumačke uloge nego voditeljske. Publica je nekada živa, a nekada posobaa: tada ne možaš nista.

EDVIN: Volim čuti da publika cijeli noćni jer je mene već pocelo zabrijavati to što sve manje ljudi koji dolaze u kazalište želi aktivnije sudjelovati u igri. Najbessie je to ponašanje tipa "ja bih tu pasivno odjedio i da mi nešto lijepo i ugodno". Ljudi sve manje vole biti uključeni. Sve manje žala maštati i govoriti.

MARIO: To je s jedne strane legitimno. U Sjajnom dobrom vremenu Sreten Mokrović ulazi u publiku u liku majmuna i zaca ih ogarae. Ali ljudi mu ih se ne usuđu dati jer se postavljaju pitanje što bih ja sad tu tražio naposljetku da na apsidnom kraju isključiva u publici gledaju i mene jer je glumac prišao meni, a ja moram i neodmuditi glumca i naposljetku ono što se od mene traži. U Alvinu publici upremo reflektore i balaškijske svjetiljke u lice i tu se na traži interakcija direktno, ali također dobijemo reakciju. Mi se ne bavimo dovoljno tima, ja sam se sad dva pretstva za to u Slučaju Hamlet, ali naposljetku to od publike ne ne tražimo. A i za uspjeh je potrebno dvoje: naposljetku publika i naposljetku glumac. Ja sam gledao možda sedam izvedbi Slučaja Hamlet i mogu reći da su dvje u tom pogledu bile uspješne, a pet nije. Kazalište je jednostavno kao medij, njegova realnost, jer ne možemo se mi takmičiti ni s filmom, ni s MTV-om u specijalnim akcijama, ali imamo žive ljude i ja ponekad ojačam veliku pobudu da to ekonomski, da čovjeku gurnem taj mikroskop pred lice jer mu se to nece desiti pred televizorom. Televizor ga ne pita. Ti možda samo prebaciš program, ali i ne drugome je stalo stvar. A u kazalištu se ponekad treba pružiti i ta mogućnost. Radio sam Kralje Libusa kao djecu predstavlja, mada to nije baš djelič likovi i djeca upode nemaju problem s time. Dvje nemaju dojam da su došla gledati nešto što ih se ne tiče. Tada se sjetim zasto sam se ja upode kao djeca zaljublju u kazalište. Jer sam mogao vikati da me čuje taj lik predi mnom, nisam razmišljao o glumcu. Glumac me potiče, samo lik. Mene je kazalište i daje ostalo igra. Svaka ciala leon koji se kazalištom bavi, ali ja i dalje najviše volim kazalište u kojem se izgubim. I to mi se, uz sve mane i li predstava, dogodilo jedno u Sudjajm danu i Alvinu, kad govorimo o predstavi koja sam napisao u okvirima kazališnih luca. S ostalima u primopu nisam zadovoljan, ali stojm da njih je i ako je neuspjeh, moj je neuspjeh. S druge strane imam Novu Grupu unutar koji shvaam radim ono što želim. To je onaj filmski rad koji je Edvin spomenuo. Tu nema zarade, svi gubimo novce na tim projektima, a ne tražimo finansijsku potporu institucija, nismo ni registrirani. To je deset ljudi koji su moje druga obitelj, i to je onaj dio kazališta koj je nama stima najbitniji, a to je i to ne saha. To je mjesto gdje ja mogu izdati na pozornicu ravnoptavan s ostalih desetoro ljudi, gdje se ne potpajujem kao redatelj jer režira cijeli ansambl. Iako u procesu rada ja možda najviše upijam na taj segment, ali nisam jedini. To je ono što me veseli, a rad u kazališnim kućama doživljavam kao jedan posao koj volim i koj radim radje od poslova po frizerskim salonima i tržnicama. Ja biram tekstove koje radim i mogao sam više stvari odbiti nego što sam prihvatio. Mogao sam biti namjedi režiser u Dubrovačkim letim igrama, ali bih morao raditi tekst koj mi ništa ne pruža i to me naposljetku ne zanima.

EDVIN: Dostali smo jednu zanimljivu temu: naše takmičenja s televizijom. Ja sam sada s butohom dobio prijedlog raditi u mrazu koja treća vrijeme na sasvim drugačiji način nego ja bi možda treća dierat i prijedlog je da li se mi danas moramo upode suprotstavljati kao kazalište i televizorskih medija? Možda ti Zvone možda nešto razi o tome iz pozicije filmskog redatelja. Iako mislim da je to stvar odgoja. Čovjek treba naučiti da je ovo kazalište i da tu ne očekuje branu i boga MTV-a već da može pogledati i butoh gdje se u četdeset i pet minuta izvedati pomakne tek za koji meter.

MARIO: Pogotovo je zanimljivo to da ti na kazališni način radiš s glumcima trećeci vrijeme na pripreme prije snimanja.

EDVIN: Moje akustivo rida na filmu nije takvo. To je prvi redatelj s kojim sam imao probe prije snimanja. Nazlaet, i Miro i ja smo otpleli iz cista nakon promjene scenarja.

MARIO: Mislim da je rad s glumcima predubijet za rad na filmu.

ZVONIMIR: Zato i jesam postavio pitanje kada ce se stvan mijanjati. Mislim da je hrvatska kinematografija jednostavan slučaj: možda postoji još samo jedna država u Europi gdje ministarstvo kulture filmu dodjeljuje cjelokupni budzet. To je bio slučaj i s mojim filmom gdje nam je dodjeljeno tri milijuna kuna i mi smo tim novcem platili plaće i sve troškove. To ti daje ogromnu slobodu. Tada država, odnosno potvorni obveznici, daju taj novac i ti ne moraš objašnjavati finansijsima zašto da finansiraju tvoj film. I to se nastavio radi u nekim slučajevima i kod nas. Ali ovdje, što mi naravno odgovara, nije još nazvao ulogu producenta u smislu da ti on zadaje okvirne ciljeve. Tako da sam ja imao potpunu slobodu u svemu: biranje glumaca, pa i priče, jer sam scenarij odobrio doveli dana prije snimanja. Volim ljudi da kamere također sam ja odabrao. U suštini ja sam imao ovaj wonder land. Naravno, valjao film i ne, on je moja odgovornost, ali meni odgovara raditi s tom vrstom riska. To se ja najbolje osjećam.

FRANKLA: No kako zadnja križići odnos prema vladinom radu u takvim uvjetima?

ZVONIMIR: U toj je situaciji nužno samog sebe konstantno preispitivati i ljudima, onima s kojima radiš, o tome razgovarati. Da ne upadnemo u zamku gdje ti se stvan same događaju

EDVIN: Postoji opasnost da se uključim u toj situaciji. Kada se više ne borim za nešto, to je pomalo opasno.

MARIO: Zato je s Novom Grupom odbijao ponude da napiše udome. Dobio smo ponude od par kulturnih centara. Ali ja sam uvijek imao taj strah od uključivanja. Ja mogu prvenstveno zbog obitelji, radići da zarađim novce. Ali ova moja oaza slobode, ono zbog čega se bavim kazalištem, grupe ljudi s kojima radim, tome ne dopuštam da se uključim. Vido sam grupe koje su dobile prostor, odredile stališe i termin proba i stale.

EDVIN: Ček i ljudi kao Jérôme Bel, Marc La Ribot i Gilles Jobin, koji su se pojavili devedesetih s novim pristupom plesu u teatru, toliko su se etablirali da je npr. Jérôme Bel postao svojevrsna institucija u Francuskoj. Ono protiv čega se borim i zbog čega je činio to što je činio, postalo je mjesto. On je čelni i to je njegovo. Dobio je svoje mjesto, svoj status i sada se mladi koreografi u Francuskoj referiraju na njega i mi se suprotstavljaju. U skladu kao što je naš, a koji je divan kad je u pitanju zaštita glumca, kad što ti kažeš 'wonderland' u njemu se pogotovo brine zaisti.

FRANKLJA: Da li je tvoja reakcija uključivanje u projekte u kojima radiš kao redatelj ili producent?

EDVIN: Ja sam se slučajno uputio u sve to. Često sam imao priliku raditi na predstavama i promatrati rad redatelja s pozicije glumca, a kad god sam želio nešto sugerirati, ograničavao sam se na rad na vlastitoj ulazi jer nisam bio upućen u tu tuđi koncept i metodiku. Prvu predstavu *Prison et bratstvo* izvode isključivo sam još kao student 1994. u STD-u. Za izlazu Eve Braun isporučio me Danja Lorenio. Ona je to zbog koje sam počeo postaviti taj tekst na sceni. Učinio mi se da je napravio zapostavljanje. Vidio sam da mladi glumci imaju iste probleme kao i ja kada sam izlazio s Akademije. Malo sam da ja mogu pomoći da pokaze sve što posjećuju. Dilema se da se počeo stvarno zainteresirati ljudi i da im se ne pruži prilika. Dobar primjer je Mirjana Smolčić, odlična glumica koja kod nas nije nikada započela. Eve Braun sam nešto reklo zbog Danje. Kada sam probao tekst, vidio sam nju na sceni. To je baš "glumački" predstava. Tu je naša suptilna, a 90% predstave laž na glumcu. To me najviše zanimalo.

ZVONIMIR: U tome i jest tvoj rad kao redatelj, to što si odabrao nju.

MARIO: Sprem je stvar okupiti se u radnom ulogu unutar medija kojim se bavimo. Redaju, nemamo, nemamo volim, no volio bih sada glumiti u jednoj predstavi ili filmu. Ne bih redatelj, nego se posvetiti svom liku. I zato mi je žao da nisam dobio priliku raditi sa Zvonimrom. Želim da nešto drugo mene nađe. Učinio sam kao klinac, ali tada je to nešto drugo, a drugo je kada misli stvarno nešto, a koncentriram se samo na jedan mali segment i gledam što to znači prema cijeloj.

EDVIN: Da, to je izvorno iskustvo. Ja sam na Eve Braun naučio više nego što bih naučio da sam bio na sceni. Ali to je Zvone sada u priču napraviti jedan zlat - ignat oči u predstavi BADOO - koja se radi po tekstu kane Bakla.

ZVONIMIR: Zanimao me radi se a druge strane jer želim da, kada se opet vratim svom poslu, imam što bolju komunikaciju sa glumcima. Ne mislim da se moramo misli jednako, ali zelim osjetiti kako je u drugoj ulazi da bih kasnije bolje mogao prihvatiti svoje mali drugima. Drugi je stavio upravo taj da volim kako ja mogu funkcionirati kao glumac.

MARIO: Kada radiš u instituciji, ponekad postoji taj pritisak "da ne propadne proba". Ali kad smo svi umorni i jednostavno nije atmosfera koja omogućuje rad, volim sjesti i popričati, možda se tek dotaknuti predstave koju radimo. I zapišem se da su mi kao glumci to bile super probe. Time se zadržava kontinuitet promišljanja, mada se nema dogovor da se radi na predstavi. Dobro je kao redatelj moći sposobnost prepoznati te trenutke.

ZVONIMIR: Budući da sam odbacio scenarij deset dana prije početka snimanja, mislio sam da prvi dane snimanja, no zadržim je i dan bilo tako žao što smo završili. Ali važno mi je i u tom zajedništvu zadržati neku kritičku distancu prema radu drugog. Sjetan sam što mogu besa ljudi s kojima radim, ali niti je to togi da sebi uvijek volim dovesti u neki rok da ja jednom promislim sa tim ljudima nešto.

MARIO: Tu je naznačena sklonost.

FRANKLJA: Koliko na vaš rad utječe teorija koja pravi kazalište?

MARIO: Naravno da je naš posao prvenstveno praksa, ali teorijske diskurse mora postojati. Ja pravejem da bar trećinu tekstova u Frakcoj ne mogu prati. Ali nemam problem s time. I u svom liku brdu teorije možda naš jednog Matthiewa Coustaha koji fenomenalno pristupa onome čime se bavi. Zanimanje od teorije je u našem društvu zabranjeno od drugoga. Ja sam svojevremeno napisao nešto za Frakcoj i ljudi su me automatski svrstali "u njemu".

FRANKLJA: Ti se Edvine sad nalaziš u poziciji da se baviš butoh tehnikom s aspekta i teorije i prakse, a i produkciji samu predstavu.

EDVIN: To se nalikuje poklopu. Teško je pisati o butohu, a da to ne prođe u priču. U toj tehnici nije moguće doći na radionicu i gledati druge kako rade, nužno je sudjelovati. Moje je namjeru skloniti tu metodu u daljnjem radu, a to na neki način činih već sada u radu sa studentima, samo to ne menujem.

FRANKLJA: Spominuao si da ti je važan pedagoški rad.

EDVIN: Na Akademiju sam došao predavati pokret i to mi se učinilo kao dobra prilika za jedno novo iskustvo, no nakon par godina otišao sam se strojno isporučio. Studenti puno fraze i uvijek osjetiti kada nisam spomenu, kada si umoran i loše volje. No sada, nakon nekih šest godina, dobivam feedback. Jedna generacija studenata s kojima sam radio već se nalazi na sceni zajedno sa mnom i divno je kada osjetim da se razumijemo, razmišljati isto ili ne. Komunikacija je uspostavljena. Volim vidjeti da je ostalo nešto od onoga što sam ti učio, da se izgrađuju prije proba, da volje tijelo kao

Instrument

MARIO: Kad netko još uvijek postoji određeni otpor prema tome. Ja se trudim zajedno zagrijevati s glumcima. Gubitak interesa kod nekih nije uvisovan samo godinama, ali često je.

EDVIN: Nužno je otvorenost, ne mladost. Ali ja osobno ne vjerujem da se može kartati i zatim izaći na scenu. To se osjeća. To je mjesto kolektivne energije. Ja sam imao sreće raditi i s Natašem i s Jos per (ljudi koji su stvarali potrebu za tim pripremom prije predstave).

MARIO: Za mene je shvaćalo kažu zvezda postaje rituel. Kada se zajedno, a i svatko sam prije izvedbe prođu kroz svoju priču. Stvar je pristupa, da svatko sebe shvati kao dio te cjeline. Kad to uspiješ dobiti, to se osjeća, to više nije samo preporučavanje te priče. U kazalištu su pred nama ipak živi ljudi, to nije film i tv.

FRANKLA: Koliko je bitna recepcija u medijima? Sada smo prisiljeni slušati o Manju Kovaču od ljudi koji nikada nisu vidjeli niti jednu njegovu predstavu.

MARIO: Može to primetiti u jednom trenutku, a kasnije to stida iz tvoje kontrole. Sve je krenulo od Schmitz (teatra unutar kojeg se i jesmo bavili medijima i slikom koju stvaraju). No kako te medij prihvaća, tako te u jednom trenutku odbace jer istinu novu, zanimljivoj temi. Interes za mene u ovom trenutku na oporunje me. Zbogom mi je, ali pokušavam ne gledati na to kao na mjesto svog uspjeha. Neki od neprimamljivih stvari koje sam napravio nisu ono po čemu me pamte. Oni su stvarni sikri nekog fiktivnog "Manja Kovača", a ja se volim zezati s time i igrati u suprotnom pravcu. Nužno je doći samorefleksije. I zato kad od mene očekuju neku striktno shematičnu radnju, ja biram komadi koji je izazivaju vodviljski. Zato što to volim. Ne mogu reći da mi posvajanje u medijima nije otvorilo neka vrata. Ljudi te primaju i pozovu. Nazalost, mislim da moji najbolji radovi nisu popraceni i su bili na margini, a radovi koji su imali jedno kvalitativno provlađivanje bili su eksponirani. Kod nas ti ne postoji aparat koji kritički procjenjuje rad jer da on postoji, je ne bih tako puno radio. To je i prva obala akcije, ma koje je svima zanimljivo i izvjestan sam da ću vjerojatno biti označen kao "mali i kontraverzni" redatelj od svoje četrdesete, bez obzira na to što i kako rado, ja radim kazalište kakvo bih i sam volio gledati. Na opasim se manje shematičnim ako neki od predstava koje sam napravio postane popularne. Ponekad volim čuti i govoriti stvari koje se od mene ne očekuju. I to je provokacija. To mi može učiniti život zabavnijim, ali na kraju se čovjek zabavi u svoju malu čazu mira i radi ono što jest, a s modikom slikom sebe se pogodi.

FRANKLA: Pitanje autentičnosti zanimljivo je postaviti i tebi, Zvonimiri, imajući u vidu tvoj pristup dokumentarnom filmu.

ZVONIMIR: Ja svoje dokumentarne filmove ne doživljam kao striktno dokumentarne. Factum je dokumentarna kuća, ali ja ću za svoj sljedeći projekt predložiti da se producenti predstavi pod imenom Factum-fictum. Nije mi zanimljiv proces rada na dokumentarnom filmu - rad nešto što je izvorno zanimljivo poput kurioziteta koji nas okružuju ili povijesnih tema. Naravno da se i tu može biti kreativni, ali tu si uvijek nekako u nazivu podrijetlom priljublju prema objektu koji snimaš. Filmovi koje sam do sada napravio, ako se smatraju u dokumentarne, to nisu. Ja filmove volim izmisliti, unijeti u njih sebe. I zato su to ti filmovi o Osejku, iz kojeg sam rodom, i o meni. Ja se posvajam u njima. Ne vidim drugi način. Uvijek želim promisliti, domisliti taj odnos između mene i recepta. To nisu esej, esej podrazumijeva neko deklarativno namjeravanje, a često mi se čini da je film misao svoja umjetnost od ostalih i da ne pruža dovoljno mjesta. Čak mi svojim frazama, za neku veliku analizu. Ono što mi je vrlo bitno je da proces koji u tom probvodu izađe na vidjelo kaže, da je film zanimljiv da sadrži u sebi sukobe u mišljenju.

FRANKLA: Što je s igranim filmom čije si snimanje upravo završio?

ZVONIMIR: Činjenica da sam odbacio scenarij i krenuo spočetka pred samo snimanje nije baš tako neobičajna. Dosta često ljudi krenu u snimanje bez scenarija ili uz zamjenu glumaca. Prije početka snimanja pročitao sam niz takozvanih "buthi" knjiga o problemima drugih redatelja na snimanju. Želio sam da mi te knjižice pomognu i neam to smatrao ničim posrednim. Naravno, puno je lakše gledati na to poslije festivala, ali kad smo krenuli bilo je teško. Film je kolektivni rad i mnogi trebaju biti uključeni u promjene tijekom rada. Nisam oslikar koji može prebaciti platno u tjelo i krenuti sam iznova.

FRANKLA: No, kao redatelj, ti si u poziciji da donosiš odluke.

ZVONIMIR: Ja želim imati punu odgovornost nad svojim projektima, i za dobro i za loše u njima. Ne volim zastupiti mrežu pod dobor. Želim dovesti u opasnost svoj rad i način namjeravanja.

FRANKLA: A glume?

ZVONIMIR: Gluma sam u roku studentskih filmova. To mi je iskustvo zanimljivo. Kada krenem raditi nešto, pa tako i ovo, volim krenuti u to a pitanje me koje ću dobiti odgovore tijekom samog rada i na kraju. Ovo je prvi put da ću raditi u kazalištu, ali projekt je specifičan. Sam je tekst. Rebro kao zeleni zidov postao i pomalo sam skeptičan. Za sada se tu još nisam uspio za nešto uhvatiti i to me intrigira. Zanimja mi proces rada koji ćemo proći. No, ako mi je važan taj proces, pokušavam se staviti na poziciju publike i bitno mi je da je i taj završni proizvod dobar. Činjenica da smo mi uzvratili radući zajedno, ništa mi ne znači gledatelju.

Dva tjedna nakon našeg razgovora Zvonimir Jurk napušta rad na predstavi Rebro kao zeleni zidovi zbog obaveza rada na filmu. Nastavljamo razgovor.

FRANKLA: Kako si se snalazio u toj početnoj fazi rada?

ZVONIMIR: Način rada u BADO-u istinu mi je odgovarao jer smo krenuli od tijela, od pokreta, a ne teksta kao jednog ljetališta rada na problemu. Odgovora mi kada tijekom rada očekivam značajniji tekst.

Ivana je radila s nama i, da sam nastavio raditi na predstavi, vjerojatno bih izjednačio na direktnoj komunikaciji s njom ne samo tijekom izvedbe. Ne naravno propuštajući njezine intencije – već tražeći performativne vrijednosti tog teksta.

FRAKCIJA: Čini mi se da si radu pristupio i kao redatelj i kao izvođač.

ZVONIMIR: Ja to vidim kao jedinstven pristup. Naravno, ovačko je od nas sa sobom donio iskustvo, odnosno svoj način rada. Ja sam redatelj i vidim anarhističan stav u svojoj glavi i to prenosi na ljude oko sebe.

FRAKCIJA: Razgovaram s tobom o radu, točnije početku rada na predstavi koja je sada pred premijerom, među tabu u izvedbama nemamo vidjeti. Čini mi se da je interes za procese nastajanja postao ponekad čak i veći od interesa za završni proizvod koji možemo pogledati u kinu, kazalištu, galeriji.

ZVONIMIR: Monitran, "upakiran" film se i dalje može pogledati, no možda kao što je DVD omogućio je da gledatelj vidi nekoliko mogućih završetaka filma, čuje glazbu konstantu u filmu – vidi dokumentarac o nastanku filma i gleda pojedine scene uz komentar redatelja.

FRAKCIJA: Omogućuje li to autorima filma bolju komunikaciju s publikom?

ZVONIMIR: To svakako povećava transparentnost cijelog procesa i ponekad omogućuje gledatelju donijeti slobodnu manipulaciju filmskim materijalom i time odvesti put k nekom novom zvuku tog materijala. Film nema mogućnost kazališta u kojem je svaka izvedba drugačija od one prije.



Play, theory and participation

Interview with Miro Kovač, theatre director, Edvin Livić, performer and Zvonimir Juric, film director

Interviewed by Ivana Ivković

FRAKCIJA: Now that the boundaries between different roles in different phases of performing arts are dissolving, I wish to talk to you about your personal experience, about your acceptance (or rejection) of reputation, about imposed positions and the reception of your work...

MARIO: The question of recognition is interesting. When people hear I'm a director, they ask: "What film did you direct?" But, after I participated in a TV game show many tell me "Hey, you made it!"

EDVIN: I have a similar experience. I'm from Rijeka and I know you can work for years and years and achieve a degree of professional accomplishment, but you remain unknown even in your own community. It's only after I appeared in a soft-drink commercial that friends from Rijeka called to tell me how successful I am.

FRAKCIJA: Edvin, you act, dance, direct and teach stage movement at the Academy of Dramatic Arts.

EDVIN: Yes, but now I'm at a point in my life when I must decide what my priorities are. I'd like to take a break from the stage and concentrate on educating because I find it fulfilling. I enjoy working with students. I also love working as a selector of performances for the Contemporary Dance Week and the Platform of young choreographers in Zagreb. Unfortunately, I perceive my work in the Zagreb Youth Theater as a money-making gig and I think that's the warning telling me to move out. When I set out into the theater as a teenager, I saw it as a collective act of a group of people that gather because of/around something and then live to make it happen. And then it turns out you get an engagement somewhere and it all begins to look like a factory: a continuous assembly line. The set designer does the set, the costume designer does the costumes. You receive your costume at dress rehearsal with remarks to "be careful not to crease or soil it." If there's luck, things come together and we speak the same tongue, but it generally doesn't happen. That does not make me particularly happy in the theater. I think Zvonimir is in a much better situation as a film director. After all, it is he who assembles the crew for the film and keeps it working together while in the theater, unless it's a project you initiated yourself, you fight for a while, but frequently you lose interest. If it is not a group of people that met because of the common interest of working on that particular project, then there is no passion of playing. One group that I enjoy working with is Trafik from Rijeka, which I co-founded. Of course, a good director or a good play can appear and make the team come alive. And that is always felt during a performance. You can feel when the people on stage

are enthusiastic about what they are doing, or when they are only doing it for a paycheck. To be honest, I have never played a bigger part in ZYT. I was never given the chance. And although I don't think it's a result of anyone's intention, the last seven years that I'm there, I always play the bit part, the "hole in the wall", the third man in a white costume in a Branko Brzovic production. As an actor, I never got the opportunity to express myself. The better parts I did do those mainly originated from improvisation. If I'm remembered by one role, it's probably the one in Hamper, which was not written, but created from improvisation. It used to pain me, but now resignation has sunk in. I did have a chance for some projects outside ZYT, though. To my great satisfaction I've worked with Nataša Lubiša in Theater Est.

ZVONIMIR: I have a question. How does this function abroad? Do actors have contracts with the theaters as they do in Croatia? Do you as a director also choose among some forty or so people for each project?

MARIO: That is the legacy of socialism.

EDVIN: Actually, our situation here is fantastic. We actors are protected. You sign a contract and you stay on a payroll for as long as you live.

ZVONIMIR: But that coddles the people.

EDVIN: Yes. It isn't stimulating for the actor. There are no auditions, and there should be, even in repertory theaters, even with an ensemble. It would also be good if the actor was financially stimulated per performance. He'd care about playing more, playing better. When I worked in Italy everyone asked me "what do you do?" And I'd answer that I work as an actor, but still they ask "what do you make your living from?" People there are hired per project. Of course, they are paid better than we in Croatia are, there I must wait for up to two years to receive my salary for a production I performed in.

ZVONIMIR: When will that change?

EDVIN: I don't know if it ever will. It is too big of a dinosaur that should be dobbared on the head with a club and then we should all start from scratch. But nobody will dare to do it. Not one of the previous ministers of culture has initiated it.

MARIO: Even if someone would dare, it would be impossible to follow through.

EDVIN: It can't change overnight, but perhaps in time. But I don't see anybody touching the horns!

FRANKIJA: How to advance under such circumstances?

EDVIN: When I reflect upon it now, because you can always get a better perspective on things over time, I feel I've learned the most working on the project 50%, although it was performed only a few times and with that it failed for us performers because we didn't get the chance to perform it. Nataša taught me more than anybody else. I think the project came out too soon and at a wrong venue. It was more suitable to tour festivals with then to make money at the box office of Est.

FRANKIJA: All the performers in 50% are professional actors and yet, the performance is more a composition of visually impressive scenes, then actors' play.

EDVIN: Nataša today has a tendency toward engaged and visual expression, theater as such interests her less. That could be felt even then in 50%. What I really enjoyed at the time was the experience that I can walk upon the stage and not do anything sensational or theatrical. In fact, it was bland. That why it's called 50%. Its 50% of energy, it's truly. And I learned I can do that. I can go onstage and just stand there looking the audience in the eyes and it can still be interesting. Again, that I'm engaged in now, asks for absolute concentration and stage presence. But, Kozor, or butoh in general, demands a different approach. But, I don't want to talk about butoh too much because I have only practiced it for the past two years and it is more than what we see on stage, more than a method, technique, it is a way of life. I believe a person should be involved in it for at least ten years to be able to discuss it.

FRANKIJA: Mario, you were recently invited to show one of your productions in Slovenia and you offered to come with the New Group (Nova Grupa), not one of the professional productions you directed.

MARIO: That was actually a very sensible offer, asking for any of the productions I did, not specifying

EDVIN: So, "Meno Kovač" as a brand name is what's sought.

MARIO: Yes, lately I'm starting to feel I have become a brand of a sort. I feel I'm for hire.

EDVIN: Listen, you've entered mainstream now.

MARIO: I studied for this. I graduated. Since the beginning of Schmitz Theater I quote Andy Warhol, whom I particularly admire, who said that the objective of every alternative movement is to become mainstream. But, of course, avoiding compromise. Naturally, I have made some wrong judgments along the way. My youth has led me astray sometimes. The pressure to be provocative can lead you to wrong decisions. But I keep on working. I do a lot of work in the professional theaters because I'm needed. And that's all there is. I've never knocked on somebody's door and said "look, I'm offering, take me". They called me and I think it makes more sense to earn my living doing what I studied to do, and to work with the New Group and my band and all the other projects I have on the side, then to claim to be artistically moral while supporting myself working at open markets as I did before I started university. I think I can always learn something from the mainstream. In the worst case, if I do a bad production and that does happen, I do meet great people. I try to use it as grounds for something else. Edvin spoke of the way the theaters function. The season in Hamlet Case I left the set design and the costumes in the hands of other people for the first time and it hurts me. Up

until now, I liked to firmly hold the reins in my own hands. In five out of the seven professional productions I've directed so far, I was the set designer and the costume designer. Often I also chose or even performed the music. When you control all the segments, you know what the result will hold. And because of this experience, I've decided to do the set design myself again for my new production.

FRANKCJA: Was there a moment where you still had the choice to turn down the designs or are you under obligation to the theater housing the production and its personnel?

MARIO: I could have refused. I did in fact want to create a fictive world which mirrors the patterns of behavior we witness in our society, but maybe I envisioned it differently. The production is occupied with television and that is a medium that always tries to look better. I'm talking about prime time TV from eight till eleven in the evening, which tells us all how to live our lives. This is the time you can watch *Nike turtles*, while *Hamlet* by Kenneth Branagh will be on at 2 am. Prime time is an illustrated fantasy of a sort. Equipment is too strong a word, but the nature of it holds in itself the possibility to miss. In fact, you miss more often than you succeed. If nothing else, I've learned not to fear mistakes. If I do work in mainstream theater, under the wing of an institution, do I really have to be worried if my work will be accepted by the critics or by the audience or by neither of them? You can make something you are really satisfied with and still it will run for ten performances like 50%. My favorite of the productions I directed, *Judgment day in Theater STD* was performed the least many times.

FRANKCJA: And that production is perhaps closest to your freelance projects.

MARIO: By far I believe I have almost managed to transpose the model of work which I use now with the New Group, and before with Schmitz. We chose a six page text by Zanna Mrdewicz and turned it into an hour and a half performance which is all in walk-throughs, moods. Which at times speaks in a chismatic tongue. But, not to get too deep into that, to follow up I chose the project *Umbrella union* which may be the worst directing I've ever done, but it is the most performed, most seen. It played thirty eight times in Split in six months and that is a large number for that city. I got interested in that project because of the activism aspect of it, because it spoke of something that was going on in front of us but we kept our eyes closed. I try to balance it out, to do things I find interesting, but also project like this (at one point for sex?), where I've decided to do my job by the book. I studied four years to do the job and I want to see how things will function if I don't assign myself a mission larger than life, like *Judgment day* or *Hamlet Case* with which I had to say everything. I think I said something with one, and almost nothing with the other. But still, even while performing *Hamlet Case*, interesting things happen when the actors communicate with members of the audience. The first few nights the audience is usually "theater people" who come with certain expectations based on the director's or main actors' work. But, when you put a microphone in front of their face and they can say whatever they want and change the course of the performance, they go silent.

FRANKCJA: Can the audience really change the course of the performance or is it just an illusory possibility?

MARIO: Sreten Mokrović who plays the Host has that decision making option. At one performance a comment of a child who said that *Hamlet's* heart hurt compelled him to eliminate the last monologue and say "Thank you, that is all for tonight." A lot of the reviews wrote that we had our own people in the audience, presupposing that those people were saying exactly what we wanted them to say. We have one person in the audience, Mijana Majurec, who is clearly marked as a character and performs as one. Everything else is pure improvisation that sometimes works, and sometimes doesn't. I had the same experience with Schmitz where I usually had the role of the catalyst. I didn't have the role of an actor, but that of a moderator. The audience is sometimes lively and sometimes it falls flat. You can do nothing when that happens.

EDVIN: I enjoy hearing that the audience is reacting at all, because I've already started worrying that less and less of the theater goes out to take part. Most often their behavior can be best described as "just let me passively sit and give me something nice and pleasant." People are less eager to get involved. They're more reluctant to think or speak.

MARIO: And that is legitimate from one point of view. In *A Great Passing Time*, Sreten Mokrović walks among the audience and tries to burn a cigarette of someone. But people are reluctant to give him one. They are asking themselves, what am I supposed to do here not to appear stupid because everyone in the audience is now looking at me, because the actor approached me, so I must either outsmart him or do what is required of me. In *Aquarium* we point floodlights and torches at the audience members' faces and that is not asking for interaction directly, but we do get a reaction. We are not sufficiently concerned with this. I did give myself room for it in *Hamlet Case*, but most of the time we are not asking the audience to respond. And it takes two to succeed, the audience and the actor must both be in the mood. I've seen seven or so performances of *Hamlet Case* and I can say that two were successful in that aspect and five were not. The theater is a unique medium, because of its reality. We can't compete with the Internet or film or with MTV in special effects, but we are live and I have a need to take advantage of that, to push the microphone into someone's face because that won't happen to him sitting in front of the TV. The TV doesn't ask questions. You can change the channel, but the same thing is on all of them. In the theater we have to offer that possibility also. I directed *Ubu Roi* as a children's production although it isn't a children's piece and they have no problem interacting. Children don't feel they've come to watch something that

doesn't involve them. That makes me realize why I feel in love with the theater in the first place because I feel in love with it as a child. Because I could play and the character in front of me could hear me. I wasn't thinking of the actor. The actor didn't exist, only the character did. I still see the actor as play. Lots of talk about the theory that is involved with it, but I still enjoy most the performance. I can lose myself in. And of all the productions I directed in professional theaters, I felt that only in Aquarium and Judgment day in spite of all their faults I'm actually not satisfied with the rest, but I stand behind them because, even if they are failures, they are my failures. On the other hand, I have the New Group that gives me the opportunity to really do what I enjoy. That is the teamwork that Edvin mentioned. There are no profits there, we are all losing money on those projects, but we're not asking financial support from institutions, we're not even legally registered as a group. It is just ten people who are my second family. And this is that part of theater which is substantial to all of us - and that is work on oneself. There I can walk on stage equal with the other ten, I don't sign the projects as a director, the whole ensemble directs. Maybe during the course of work I'm the one who has the most influence on that segment, but it's not just me. That makes me happy and the work I do in professional theaters is a job I love and like more than working at a hairdresser's or on markets. I chose the plays I direct and I have refused more often than accepted. I could have been the youngest director ever at Dubrovnik Summer Festival, but I'd have to work on a text which has nothing to offer me and I'm not interested in that.

EDVIN: We've touched upon an interesting topic: competing with television. With butoh, I now have a chance to work using a method that treats time in a manner substantially different from the way TV does today. The question is: must we confront theater and television at all? Maybe Zvonimir can speak from a point of view of a film director. I believed to be a question of cultivation. We must learn that this is the theater and not expect the speed or colors of MTV, but be able to enjoy even butoh where the performer might move only a meter or so during forty five minutes.

MARIO: It is particularly interesting that you, Zvonimir, spend time with actors preparing in much the same way it's done in the theater.

EDVIN: My previous experience in film wasn't like that. You are the first director to hold rehearsal before the shoot. Unfortunately, both Mario and I were effaced after the script changed.

MARIO: I think work with actors is essential to working on film.

ZVONIMIR: This is why I asked when things will change. I believe that Croatian cinematography is a unique case, there might be only one more country in Europe where the full budget of a film is funded by the ministry of culture. That was the case with my film, too. We were funded with three million kunas (about four hundred thousand Euro) and we covered all the salaries and costs with it. It gives us enormous freedom. The country that is the tax payers, give you that money and you don't have to convince financiers to fund your film. That is also done in some cases in Croatia. But we still, which, of course, suits me, don't have producers in the sense that they sell limits for your work. So I had complete freedom of choice in everything: casting, choosing the script. And I could, and did, throw away the script we were working on nine days before filming. I also chose most of the crew. In essence, I had my own private wonderland. Of course, however the film turns out, good or bad, it is my responsibility, but I like working with that risk. I enjoy that.

FRANKLJA: How to keep a critical distance from your work under such circumstances?

ZVONIMIR: It is necessary to keep questioning yourself and to keep talking to the people you want to discuss it with. Not to fall into the trap where things just happen to you.

EDVIN: There's a danger of getting too comfortable in that situation. When you're no longer fighting for anything, that's dangerous.

MARIO: This is why I'm refusing all offers for a residency for New Group. We've had some offers from a couple of cultural centers. But I've always had this fear of nurturing. I myself can work for a salary because of my family. But this case of freedom, my reason to stay in theater, this group of people, I won't let that get comfortable. I've seen groups that found a space to work in, set a schedule for rehearsal and stopped.

EDVIN: Even people like Jérôme Bel, Mick La Ribot and Gilles Jobin, who appeared during the nineties with a new approach to dance and theater, are so established now that Jérôme Bel has, for example, become an institution of a kind in France. What he fought against and why he did what he did, he now is himself. He is a brand name and aware of the fact. He had attained a place, a status and now the young choreographers in France are reacting to him or confronting him. In a system like ours, which is great when protection of the actor is concerned, as you say - a wonderland, this is where you must be most cautious.

FRANKLJA: Is your work as a director and producer a reaction to that?

EDVIN: I got into that by accident. I've often had an opportunity to watch the work of a director from the point of view of an actor and whenever I wanted to suggest something I restricted myself to my own part, because I find involvement in others' conception or method questionable. The first production I directed, still a student, was Scenes from a Marriage in 1994. In Theater &TD I was inspired to direct Eva Braun by Daria Lorenz. She's the reason I wanted to see that play on stage. I found her unjustly neglected. I saw the same young actor's problem that I had coming out school. I felt I could help her show off what she has to offer. Sometimes remarkably talented people appear but are not given the opportunity. A good example is Mirjana Smolc, a great actress that never got into the swim here. So I directed Eva Braun solely because of Daria. When I read the play, I could picture her on stage. That is an "actor's" production. The directing was subtle, 95% of it was up to

the actress. That interests me the most.

ZVONIMIR: That was your work as a director, the fact that you chose her.

MARIO: It's great to try out in the different roles within the medium we work in. Of course, I love directing the most, but I'd really enjoy acting in a production or film now. Not to direct, but to dedicate myself to the character I play. And because of this, I'm sorry I didn't have the opportunity to work with Zvonimir. I want someone to direct me. I acted as a kid, but then it was something else. It's different when you have the experience of directing, and are now concentrating on only one small segment, seeing what it means compared to the whole.

EDVIN: Yes, it's a wonderful experience. I have learned more directing Eve Braun than I would have if I were on stage. But you, Zvonimir, now have a possibility for a similar excursion - to perform in a production of *BADOO*, based on a text by Vana Bako.

ZVONIMIR: I'm interested in finding out what it's like "on the other side", when I get back to my work, I can establish better communication with actors. I don't believe we must all think alike, but I want to feel what it's like in that other role so I can better communicate my thoughts to others. Another challenge is to see how I can function as an actor.

MARIO: When you work in a professional theater, sometimes there's the pressure to have "a productive rehearsal". But when we're all tired or simply not in the working mood, I like to sit down and talk, maybe only mention the project we are working on. And I remember enjoying those rehearsals as an actor. You get to keep the continuity of contemplating, but without the impression you were working. It's good to have the ability to spot those moments as an actor.

ZVONIMIR: As I threw away the script nine days before the first take, I hated those first days on the set, but the last day I was sorry we were finished. Still, I find it important to keep that critical distance towards the work of others. I'm happy I can choose the people I work with, but the down side of it is that I always like to bring in an element of risk to make us all ponder why.

MARIO: Sincerity is of absolute necessity.

FRANKIJA: How is your work influenced by the theory that follows the theater?

Mario: Of course, our work is mostly praxis, but a theoretical discourse must exist. I admit I don't understand at least a third of the articles in Frankija. But I have no problem with that. Even in all that theory you can find a man like Matthew Goulet who approaches his work in a fantastic way. Elusion of theory is elusion of the other in our society. I have, some time ago, written something for Frankija and people have immediately established me as "one of them".

FRANKIJA: Edvin, you are involved in Dutch from both the aspect of theory and practice, and you are the producer in this case.

EDVIN: It just turned out like this. It is hard to write about Dutch without experiencing it. It is a technique that can't be experienced by watching others perform at a workshop, you must participate. My intention was to use that method in my other work. In a way, I'm already doing it with my students. I'm just not naming it.

FRANKIJA: You said you find educating important.

EDVIN: I came to the Academy of Dramatic Arts to teach stage movement and that seemed like a good opportunity for a new experience, but after a few years, I felt exhausted. The students demand a lot and they can always feel if you're not ready, or tired, or in a bad mood. But now, after some six years, I'm getting some feedback. Generations of students I've worked with are already on the stage with me and it feels great when we understand each other, whether we agree or not. There is communication. I love seeing some of what I've taught them - warming up before rehearsal, using the body as an instrument.

MARIO: There is still a certain resistance towards that approach here. I try to warm up with the actors. And the lack of interest in some people is not just because of their age, but often is.

EDVIN: What is necessary is openness, not youth. I personally don't believe you can play cards and just walk on stage from that. It is felt. It is a piece of collective energy that must happen. I had the luck to work with Nataša and a few other people who understood the need to prepare before performance.

MARIO: I think it's ideal when a performance becomes a ritual. When we all together, and each one on his own, walk through the story. It is a matter of approach for every one to see himself as a part of that whole. When you manage that, you can feel it, it isn't just the telling of that story. In the theater, live people are in front of you, it is not film or TV.

FRANKIJA: How important is the reception of the media? We are now hearing about Mario Kovač from people who have never seen any of the productions he directed.

MARIO: The media notices you at one point and it gets out of your control. It all began with Schmitz Theater that in fact was concerned with the media and the image they produce. But in the same manner as they take hold of you, they also take you aside in the moment when new and interesting topics appear. The interest for me that exists at this moment doesn't burden me. It's fun, but I try not to see it as a measure of my success. Some of the more interesting things I've done aren't what they've noticed me by. They've created a fictive "Mario Kovač" and I like to have fun with it, but go in a different direction. A dose of self-irony is necessary. This is why when they expect really alternative directing from me I choose a vaudeville piece. Because I love it. I can't deny that appearing in the media has opened some doors for me. People notice you and call you. Unfortunately, I think my best work wasn't that reported on or was marginalized, and the pieces that only had the quality of being provocative were exposed. We still don't have the critical apparatus to evaluate the

work. If it eased, I wouldn't work so much. And then, there is the story about political activism that everyone finds interesting and I'm sure I'll be labeled a "young and controversial" director even when I'm forty, no matter what I do and how I do the kind of theater that I myself enjoy watching. I don't feel less alternative if one of the productions I directed becomes popular. Sometimes I like to do or say things that are not expected of me. That too is provocation. It can make my life more fun, but in the end, one shuts himself in his little oasis of peace and does what he is, and you just fool around with the media image.

FRANKCJIA: The question of authenticity is also relevant in your case, Zvonimir, when I think of your approach to documentary film.

ZVONIMIR: I don't see my documentary film as strictly documentary. Factum is a documentary production company, but for my next project I'm going to suggest that they be presented as Factum-Pictum. I don't find the production process on a documentary film interesting - finding something externally interesting like curiosities that surround us or historical topics. Of course, even then it's possible to be creative, but you're always in a, lets say conformable situation towards the subject you're filming. The films I've made so far, although called documentary, aren't so. I like to make up films to insert myself in them. This is why those three films are about Gayak, the city I'm from, and about me. I appear in them. I see no other way. I always try to think it through, to envision the relationship between me and something. They're not essays, essays imply an amount of discursive thinking and I always have a feeling that film is an art form a bit more raw than the rest and doesn't allow enough room, not even with its duration for complex analysis. What is important for me is that the process that becomes visible in that product is worthwhile, that the film is interesting, that it contains conflicts of opinion.

FRANKCJIA: What about the feature film you just finished filming?

Zvonimir: My throwing away the script and starting from scratch right before filming is not so unusual. People often start filming without a script or with changes in the cast. Before filming I read a number of so called "popular" books about problems other directors encountered on the set. I knew I'd have problems and I didn't want to think of them as unique. Of course, it's easier to contemplate it post-festum, because when we started working it was difficult. Film is a joint effort and many have to be a part of the changes taking place during the process. I'm not a painter who can paint over a canvas and start over on his own.

FRANKCJIA: But, as the film's director you are in a position to make the decisions.

ZVONIMIR: I want to take full responsibility over my projects, the good and the bad of them. I don't like safety nets underneath me. I want to introduce a risk into my work and way of thinking.

FRANKCJIA: And acting?

ZVONIMIR: I have acted in a number of student films. It's an interesting experience. When I start working on something, this included, I like to approach it with questions that answer themselves in the course of work or upon completion. This is the first time I'll work in theater, but it's a specific project. The play *RibCage* is poetic and I'm a bit skeptical. I still haven't found in it something to grab hold of and I find that intriguing. I'm interested in the course of work we will engage in. But, although that process is important for me, I try to see it from the audience's point of view and I really care that the final product excels. The fact that we enjoyed working together means nothing to the audience.

Two weeks after the interview Zvonimir Juric stops attending rehearsal for *RibCage* because of obligations resulting from his film work. We continue our conversation.

FRANKCJIA: How did you get accustomed in that primary phase of work?

ZVONIMIR: The mode of work with BAČKO suited me because we started working with our bodies, with movement, instead of using the text as the sole foundation of work at rehearsal. I enjoy deciphering the meanings of the text while rehearsing. Janka worked with us and had I continued on with my involvement in the production, I would have insisted on direct communication with her on stage during performance. Not, of course, questioning her about her intentions, but searching for the performative values of the text.

FRANKCJIA: I feel you've approached the work both as a director and as a performer.

ZVONIMIR: I see it as a unique approach. Naturally each one of us brought his experience with him, his own way of working. I am a director and I like to arrange things in my head and convey that to the people around me.

FRANKCJIA: I am talking with you about working, or more precisely, the beginning of work on a production that will premiere soon, although we will not see you in the performances. I feel that the interest in the processes of creation has at times become of greater interest than the final product we can find in a cinema, theatre, or gallery.

ZVONIMIR: An edited, "packaged" film can still be viewed, but the medium of DVD has permitted the audience member to see a number of different film endings, hear the soundtrack, see a documentary about the making of the film or see certain scenes with the director's commentary.

FRANKCJIA: Does this allow the film's authors better communication with the audience?

ZVONIMIR: It certainly makes the process more transparent and sometimes allows the audience member a degree of freedom in manipulation of the film's material and with that, opens the way to a new life of the material. Film doesn't have the possibility the theatre does, where every performance is different from the one preceding it.



Digitalna rešetka i prostor slobode

Piše: Luka Bekavac

Improvizacija u suvremenoj elektronskoj glazbi

U svakom se "zdravozdrumski" postavljenom nagovoru o elektronskoj glazbi implicira pitanje o tome koliko se netko želi samplerom, mikserom ili kompjuterom svim tim "ne-instrumentalnim" stvarima glazbu otvoriti u programiranju i definiranju svih parametara unaprijed, bez mogućnosti naknadne promjene, uopće može nazvati glazbenikom. U tekstem se nepravilna pojem improvizacije nerazlikuje javna kao naprednija točka kvalitativna i kvantitativna razina "inputa" izvođača ostaju nepoznatice (u najmanju ruku zbog nezamisljivosti aparature kojom se glazba proizvodi), ali predodžbe o nemogućnosti kreiranja u nekoj elektronskoj nakon finalizacije skladbe kao da zabija posljednju čavlo u lijepe kreativne plauzibilitet takvog glazbenika.

Na pitanje o razumijanju učeska žvoga izvođača u elektronskoj glazbi nije jednostavno odgovoriti. S obzirom na konfuziju instrumentiranja i stilsku dispoziciju ovog "žvoga", uloga improvizacije u elektronskoj nije jednaka onoj u jazzu ili rock glazbi, a razne na kojima je relevantna baža su zamjetne. Zbog vanjskog utjecaja "determinističkih" komponenti hardwarea i softwarea na glazbu, potpunoj potpuno otvorene lekture sampla, to izvođača koji uvijek ima neku estetsku strategiju, može moći radovati djele razne improvizacije. Na prvoj ("mikroizaciji"), improvizacija se manifestira najzanimljivijim oblicima kompozicije, a slobodna kombinacija prevladava nad jasnom strukturom; na drugoj ("makroizaciji"), posljednja je manipulacija osobinama zvuka poput boje i visine, čime se općenito forma kompozicije ne narušava, a improvizacija se svodi kao intervencija u "čisti zvuk"; na trećoj ("mikroizaciji") ritmičku strukturu (za razliku od primjerice klasične jazz-improvizacije kao "stidje" prthodno zacrtane teme).

Ali ostavimo po strani teorijske problematizacije aspekt improvizacije kao črta (jednostavna stroja – u smislu hardverskih ograničenja) ili definiranje logike softwarea – ("žvoga izvođača") i usredotočimo se na konvencionalno tog črta u kompoziciji u smislu strukturalnog otvaranja ili zatvaranja, kompoziranja u realnom vremenu, možemo uvidjeti da improvizacija u elektronskoj glazbi naravno ima prethodnu ulogu, bilo u smislu zatiranja ojeje s ciljem akumulacije sročnog materijala za zgradnju formaliziranog kompozicije, bilo u smislu stvaranja celine glazbenog djela simultano s njegovom izvedbom.

Plesni podi i industrijski talog

Velik dio današnje elektronske glazbe ima porijeklo u klupskoj suprkulturi (koliko god ono bilo zamagljeno i filtrirano u nekoj apatirnoj unaji) – razjama je inherentna karakteristika plesnosti, a elementi po kojima se može razaznati da je nekad postojala, ako su relevantni "dance-floor" izvođači odavno evoluirali u laže "uporabljive" forme. Osnovne osobine glazbe u klupskom kontekstu jesu:

- odvajanje na sample kao osnovni element izvedbe – dakle, naglašeno obzeta konstrukcija koja već u početku nadilazi pranja o dvojnjoj "ograničenosti" umjetničkog djela; ta postavlja ponekad nerazaznajuć, ponekad očano prepoznatljiv fragment tuda djela kao sroč materijal svog;
- naglasak na ritmu kao nosačem elementu strukture (što je upadno i najveći formalni dug konteksta);

- odvajanje od formata "pjesama" i svih njegovih komunikacijskih stereotipa – formulu skladu u kojoj se izmjenjuje nekoliko jednostavnih melodija nadomajšta duga i "prazna" ritmička struktura, nestaje vokali kao žbajbići zvuci i semantički fokus, a time glazba gubi narativni i "svojviki" karakter u korist impersonalne dramaturgije form (što, uz jako demitologiziranje glazbe, ima za posljedice i uzredotvoranje na materijalnost procesa i kraj njeg provedbe); te istovremeno o komunikaciji koje vertikalno izvođač/publika prelazi u dijalog arheološke oblike glazbene konzumacije;
- strukturalno "žbajbiće" kompozicije koja više nije zatvorena, unaprijed osmišljen sustav, nego niz ritmičkih i melodijskih uzoraka koji se kombiniraju u transformaciju u "žvoti miksu".

Improvizacija se ovdje javlja u zabljetu "kompozicije u realnom vremenu" – izvođač ima slobodu stvaranja "krovnje strukture" tijekom izvedbe. Kompozicija više ne postoji kao statlan i definiran formalni okvir nego samo kao mogućnost koja se realizira slaganjem unaprijed pripremljenih elemenata u određene konstelacije, uz mogućnost tretmana sampla uređajima koji mu mijenjaju visinu, brzinu, boju itd., pa površan dojam vesika imperativnosti i pomalo nehumane preciznosti (uz koje je visoki i privid odsutnosti slučaj o izvedbi) ipak bijed pred vrlo ljudskim razumima svakog tipa kompoziranja. Gotovo sve navedene karakteristike, od izbora minimalnog broja sredstava preko različitosti na repeticiji – nerijetko "razvoni", metronomskom ritmu, do skraćivanja dugih trajanja, imaju za posljedicu postavljanje strukture djela u prvi plan – kom

poziciji procesa i postupna – minijature vanjacija u izvedbi postaju trapezoidi.

Glazba raznimijih izvođača vesnih za klupsku scenu predstavlja samodostatan destil plesnosti tog "nirnerskog" element potpuno oszaje. Rad Richarda D. Jamesa (Aphex Twin) predstavlja možda najpopularniji primjer formoino aversivne (zlo)uporabe klupskog protokata. Kompleksna idonijma ritmička struktura tipična za njegovu glazbu poprimaju novi oblik u starijom zvuku dvojice Autotech (Sean Booth i Rob Brown). Interferencija s radom opreme u realnom vremenu za njih predstavlja pitanje ponosa – pedesetak jedinica hardwarea koje konsta prilagođeno su njihovim potrebama (ponekad do razne potpune tehnološke "prekvalifikacije" uređaja) pa se skladbe s albuma na nastupima transformiraju u jedne prepoznatljive improvizacije live remiksa. Dugodugošnje jazz-zaleđa Tonia Jenkinsa (Squarepusher) najrelevantnije os manifestira u ludo improvizirane izvedbe na basu i ekstremno komplikovane ritmičke improvizacije drum'n'bass subžanra, do njegovih albuma formira razkorak između sinteze i "organskog" jaza, a do ga pismotluže tehnički dostignuća (primjena, svitanjem basu s MIDI-pikupom itd.).

Suvremeni obzid "indusrijske" scene, također sagleda kroz opetane tipove improvizacije, mnogo vedniju komponentu ritma u kombiniranju i filtriranju dovršenih jedinica zvuka, a to odvajaju ritmičke organizacije kao ni vodje u improvizaciji rutine vesom slobodom izvedbe i dugačkim stilskim profilima. Col John Balance (Patre Christopheron i Draw McDowall) su se nakon eskaliranja plesnog formata oslonili na drone-rock psihodeliju i neke oblike minimalizma, a to upravo slobodnom improvizacijom uli u neopćinje nadobijle svog rada. Posto rock-instrumentari ali i čistu sampler/skvorcer djaju nadomajštaju analognim synthesizerima i generativno tona, njihove kompozicije gube čistu strukturu i prelaze u fino naprnatu monotoniju (Time Machines, 1998). "Ambientalizacija" oslavlja od beskraja, uspevljujućeg dronea (Queens of the Circulating Library, 2000), a u dramama i klasične improv-eseccije na granici elektronskog nosca (Consistent Slowness Leads to Evl, 2000). Masami Akita (Merzbow), neajeksplicitniji predstavnik japanske nosa-scene, svoju glazbu dokumntirirao na statičnij nosaču zvuka, stvarajući interakciju jedne razaznativnih sampla drugih izvođača (čime kreće svojerazno "identitet" svojih albuma – npr., Door Open at 8 PM

(1999.) je, u određenom smislu, hommage free jazzu, Aqua Nocturnancer (1998.) prog-rocku sedamdesetih itd.) i najekstremnije, formalno potpuno slobodne elektronske buke proizvedene ton-generatorima i drugim spazama (B-tati, distorzije i druge pedale s efektima, mikširajući tako je ponekad gotovo točki opretna Aktna glazba nije hametska u svojoj brutalnosti strukturalno je mobilna poput drugih oblika improvizirane glazbe, a sposobna je i stupa i njima u interakciju (vidi suradnje s mrimima od Ashura Tetchana do Alisa Empsona i DJ Spockyja)

Nova i stara elektroakustika

Ogromen, u rezultatima moćan i raznimjiviji segment suvremene elektronske glazbe, dotle od imperativa pop-zvuka, nastaje odbacivanjem ritmičke organizacije i polaganjem težine na improvizaciju u piprim dala. Izvodišću o kojima govorimo najčešće su performativni kroz kontekst popularne kulture, ali nemaju "image" kao takav, ne rade u okviru "bandova" niti imaju formalno glazbeno obazovanje i čelice nastupaju na specijaliziranim festivalima ili u galerijama nego u standardnim koncertnim dvoranama.

Glazba Stevensa Stapletona (Nurse With Wound) predstavlja sponu "industrijske" scena i klasične elektroakustičke improvizacije; on smetne teksturu zvuka intrigantnije od strukture kompozicije, pa mu "dva zvezda" predstavlja ključni dio krasoja, a konačno forma u svakoj myn postaje "aroid zvuk" kojem se nalikno nametne. Stalan se radi model (duga improvizacija) u kojima se osim klasičnog instrumentiranja, koristi i nepregledna "neglazbeni" oprema) prilagođava samo specifičnim "ambijentalnim" zahtjevima pojedinih skelada, pri čemu tradicionalna instrumente "dionici" i jeika struktura još uvijek postoji, a krajnje rezultat nastaje studijskom montažom gotovo nestranih zvučnih zapisa. Trostruki je album *Soliloquy for Leth* (1988.) rezultat dugopokojne fascinacije ženskim glascima, koji su javnom svodaone na "čisti zvuk" postavljen u isopvici i gustini kroz bezbrojne, spontano aktivirane i deaktivirane pedale s efektima, stvarajući snanu i repetitivnu mješavinu feedbacka i distorzije, oslobođenu od "mekanohčkog" aspekta zvučnih pelti.

Pedro Benhaeda Gilmara se, mimo njihovih kvaliteta, već smatralu svojevrsnim akordima u suvremenoj glazbi. Žog albuma *Un peu de neige sale* (1993.), pregledanog jednom od "100 ploča koje su promijenile svijet" (The Wire), provodač CD-a je panžno izvadio Gilmara da na snimci nema ništa "osim nekakvog krckanja i pomikanog šuma". Taj opis njegove glazbe ne zadržava puno "teksturalnih" aspekata, ali minimalizirao je samo kontekstualni smisao, nego i stvarnih konzumirajućih užitak pri susretu s tim samopovornim "ambijentalnim" zvukom. Potpuno napuštila tradicionalne instrumente, Guller snima svakodnevno šumove svog doma i kombinira ih s kompjutorski sintetiziranim zvukom.

Frekvencije i boje generiranih tonova imaju posebnu važnost, u okviru toliko radikalnog minimalističkog umaja, najveća se pozornost pri izvedbi ispravo poklana najuspitijim aspektima zvuka, detaljima koji obično nisu i ne mogu bit izmiješani. Jedva razaznastije uzoru u koji Gunter konačno postavlja proizvedene zvuke spušteni su na tako niski volumen da neretko odlaze spol granice čujnosti, ostavljajući u prvom planu ogromne prostora tamo.

Joe Banks (Disinformation) svoja snimka na prometa kao konvencionalna kompozicije nego kao nađene zvukove, koristeći opremu poput INSPIRE-recevera (Interactive NASA Space Physics Ionospheric Radio Experiments) i QAT-recevera, snima atmosferske fenomene u frekvencijskom nedostupnom ljudskom uhu i konvertira ih u slušan registar, svodi ih u potencijalne beskonačnosti u format izludno dostupnog audiodokumenta. Njegovu diologiju R&D (1996.-1998.), imalo metazvuk: podnaslovljena "Space Physics, Atmospheric Electricity, Geomagnetism", predstavlja zvukove poput elektroničnih interferencija koje uđan grma uzrokuju u TV-prijemnicima ili spektralistom šuma radiočajašnje Sunca i magnetskih oluja povezanih s aktivnostima sunčevih pjega. Rad *National Grid* (1997.) je indikativan za način kojim se naglasbano akurirašću pojave direktno prethvatuju u (improviziranu) glazbu, posebno adaptiran kratkovalni radio "presence" sinus val od 50 Hz kojeg, poput ambijentalnog šuma, emitiraju izvori izmjenične struje (u ovom slučaju, dalakovodi i elazni kablovi velikih transformatora), a dobiveni rezultat, blazak elektroničkom nozeu koj dugim poravnanjem i neizbježnom glasnocom odziva u posebnu sferu ambijentalnosti, svoju glazbenu formu poprma real-time procesiranjem filtena i pitch-shiftinja. Pojam "glazbenih karakteristika izmjenične struje" možda zvuči smiješno, ali Banks svojim projektima ukazuje upravo na mogućnost stvaranja vrtunski produkcije i stike zbrušene elektronske glazbe minimalnim intervencijama u postojede audiodionima.

Razlike u kompozicijskim pretpostavkama i njihovim rezultatima obeshrabruju svodaone ovih glazbenika na jednu kategoriju, ali dopuštaju uočavanje nekih općih, makar i negativnih "definiranih" pravila, poput napuštanja kombinatorske murgih jedinica kao organizacijskog načela. Metoda koja je ovdje na djelu zahtjeva dodatnu prilagodbu pojmovno predmetu nastave, te vodi prema najlišim odicidnju improvizacije kao odustajanja od potpune kontrole "nadaog" (ili minimalno izvodišću posredovanog izvančnog materijala kojim se nalikno "popunjava" kompozicijska struktura. To ima značaj, možda paradoksalne posljedice: svjetlo suzdržavanje od interвенije u snimljenim materijal koji ima svoju "logiku kretanja" poput prirodno fenomena) postaje autoreksi čin, a može voditi do tolerancije prema nađenom zvuku koja se ipak dopušta radikalnom, stike obojanom montažom, da "formalizacija" snimka kao suptilnog diokta za

pročine "zvuka po sebi", prelaze u granična područja glazbe i dokumentaristi.

Dug spomenutih glazbenika konstantni i elektronički glazbi prošlog stoljeća (Schaeffer, Henry Xenakis, Stockhausen, Ferran) u radnim postupcima, logici funkcioniranja konstante aparature, pa i konceptualnom smislu, nije upitni. Vizion porijek: jest činjenica da oni djeluju u kontekstu post-trištita, te i pak predstavljaju određene "novum": bez obzira na to što se današnja elektronika u nekoj mjeri bez pucanja istih tema, razno je mjesto u glazbenoj industriji radikalno promijenilo. Klasične je glazbe odavno proširila visoka formalizacija i zastranjenje u "svingardističkom akademizmu", pap glazbe, čini se, čini danas dobiti priku da joj se dogodi nešto slično

Digitalno procesiranje pojmovi

Uz "ino upućanje" pojma, improvizacija ostaje djelatni pojam, počto kompozicija i uvedbe u elektronični oblik nisu ležali u apstraktnoj slobodi i nepredvidivosti. Međutim, mnoštvo glazbenika koji su bave tzv. "glazbi elektroničnom" (impulznoj i radovima i eksplozivnoj tekstovima) smatra improvizaciju, kao i druge pojmove kojima se glazba učestvuje opasni nedostatcima. Apsolut koji se relevantni elektronički album prošle godine analiziraju predstavlja svojevrsnu "nefalkonizaciju" i obzornu na njihov kompozicijski, tehnički i stilski profil: termini iz teorije glazbe se transponiraju u polje za koje nisu svojeni, pa djelomično odgladuju lano posrtašanje (zbog čega su potrebne rezerve u transpoziciji pojma improvizacije iz jaza iz pola u elektroničnu), a djelomično deformiraju promatranje predmet, podvrgavaju ga, reverzibilno, (nešto negativno) prozoru kroz sustave kroz koje nije bio mlađan

Markus Popp (Oval) za cij svoje glazbe postavlja analizu digitalnog okruženja: dovodjenje aparature i digitalnog procesiranja do razine na kojoj kompozicijske programe i estetičke, "uredničke" odluke donesene tijekom rukovanja u njime postaju transparentne, pa su njegove albumi gotovo nusproizvod teoretskih napora u dekonstruiranju mjesta Autora u elektroničkoj glazbi. Analitički model koji razlikuje jasno definiranog "autora", "tehniku" koja je neutralna u smislu utjecaja na kreaciju, te "djelo" kao fikcionalnu kategoriju bez obzira na njeznu intenzivnu potencijal, vse jednostavno nije vidljiv: u osnovu "zadetak" koji je Oval nameće jest demontiranje teoretskih kategorija što u digitalnom kontekstu postaju de-funkcionalne. Naravno se pozornost posvećuje determinizmu u hardveru i njegovim softverskim simulacijama: činjenica je je nešto postalo konstruirano: redna okruženja u elektroničkoj glazbi, pa ona na predstavljanju neutralnu, poju tehničku platformu za djelovanje. Žalo Oval i stilski slične skupine sustava "pokošavaju" i "osporavaju" opremu za stvaranje elektroničke glazbe: koriste ju ne "pogrešno" način: i do neke mjere "parodiraju": rezultat svog rada vide kao dizajn (u smislu oblikovanja parabolijskog proizvoda zbog

lake "konverzije"), te odustaju i od tjele kompozicije, koncepta pojam "zvukne informacije" (sound data).

Digitalni se kontekst prilagodio staroj terminologiji, ali je - udomivši ju - ostavio njezno upotrebljenje. Prema Poppu, glavni problem u razmišljanju o elektroničkoj glazbi jest pojam "glazba", koji može preživjeti još samo kao shvaćena metafora, koncept na vizualizaciji: načine operiranja programima. MIDI-tehnologija (Musical Instrument Digital Interface), žalosno zaostajala glazbeni metafora kao tekve u tom je smislu najkriticijom: tretirajući određene aspekte opreme kao glazbenika, ona doslovno "neispravi" metaforu glazbe i forira primjenu tradicionalne semantike i sintakse glazbe u tehnološkom radnom okolišu kojemu nije prilagođena, shvaćenoje metafizičko njezno njegovo osobito (parapetističko) mitova o "romantičnom geniju", "misteriju stvaranja" itd.) i pogrožno predstavljajući stvarnu prirodu funkcioniranja softvera. Oval pokušava obrnuti taj proces, krećući granice predviđene "glazbenim" korištenjem programa i uvodeći ih na njihovu tehničku stranu - napušta koncepte nasliedene iz svijeta glazbe, a time i jedan način korištenja digitalnih ekvivalenata instrumentima. Sin radovi Ovala fonotično dijelje Poppov dojam da je svijet zvuka "potrošen", a svako digitalno procesiranje zvuka besmisljeno pa se koncentriraju na strukturalni aspekt procesa. Systemach (1994.) i 94 diskant (1995.) u potpunosti su knatani od fragmente "eksternih" iz posljednje glazbe: zvukova CD-a koji su gubili, bojeni i očišćavani na naprednije načine, potpuno u reprodukciji su samopirni, a povremeni pop-proizvodi njihove nakladne organizacije je, ako je vjerovali Poppu, slučajem.

Projekt Ovalprocess (2000.), software koji omogućava konceptu da iz unaprijed pripremljenih uzoraka zvuka (sradenih stih principom kojim Oval stvara svoje "benke zvukove") kreira "vlastite Oval kompozicije", nadomjestila formu koncerta i klasičnu hierarhiju uvodila/publika javnim radnim prostorom, u kojem je pristup simultano omogućan većom broju korisnika: ugrižani su "javi terminali" na kojima je aktivna Ovalprocess aplikacija. Uz interaktivni aspekt, na djelu je ponovno i kombinacijska improvizacija, ali proces ostaje glavne "terme" dijela, a ponovljenom izlom da su programi za stvaranje glazbe ostreški profilirani po sebi. Uložilo se Ovalprocess može smatrati sumopom Poppovih djela: i način metoda, ali i refleksnom konverzijom problema, počto je - uz svu strukturalnu slobodu upotrebljen software unatlo silike determinisan...

Poslije "kraja glazbe"

Možda je neuspjeha "pointriti" problematički postavljene tekstove primijena. Međutim, nakon pojmovne gimnastike kojom se neke neodgovore katagore pokušavaju izjednačiti kratko razmatranje dva slučaja u kojima je to bez velikog teoretskog zamaha, izazivam se sloboda djelovanja dobiti po cijenu destrukcije

njezinog konteksta) determinizam u odnosu čovjeka i stroja prilično elegantno izvedeno neutraliziran, uplida gotovo neodoljivo...

Microlina, suradnja Jana St. Wernera (Musica Dei Mars) i Markus Poppa, predstavja opevježavaju obnovo elektroničke improvizacije u užem smislu: iako u press-materijale "koncept instrumenta" komentiraju kao "stvarnost", St. Werner i Popp stvaraju širok materijal tradicionalnim tehnikama improvizacije na "pravi" instrumentima i njihovim "suplementima" (događaju tehnološki koji su, ponovno, trebali "napraviti"). Rezultat je glazba (bez nužnih pojmovnih ograda) slobodna od formalnih ograničenja - istražuje teksture zvuka koje je znatno melodičnije od, primjerice, Birtwistleovih ili Stapletonovih pothvata Nakladne montaža, manje radikalna nego kod Ovala, postavlja svoje "krake", aliđno već u visokoj mjeri različenim zvukne dokumente u čvrti okvir, ali onako Microlina zvuka ostaje je jaino razmatranje improvizacije pozadine

Najopremljeniji prikaz naprva u odnosu tehnologije i "živog glazbenika" predstavlja primjer Christiana Fennessa, koji uz minimum opreme (nešto germinirano tona i šurta, kompjuter kao digitalni real-time procesor, gitaru stvaraju glazbu koja je fonotična na mnogo razina. S jedne strane, njegov zvuk stiklo grane naprednijim apovima suvremene elektronike (od minimalističkog glitcha do power-noisea), s druge, Fennessa se nanjeto trima kao "beto improvizacijskog" glazbenika i naprednucijunanjem gitarističkog proteklog desetljeća - tekstovi o njemu referiraju na psihološki iz My Bloody Valentine (stiklo potpuno različit grupu koja je donedavno držala prvo mjesto u kreativnom elektroničkom tritelnu glazbi) iznimno ljudnom, nenajeto i ozano melodičnom zvečnom na gitaru koju uživo "fraktura" kompjuterom, Fennessa potpuno neutralizira stereotip gitare kao masovističkog rock-inštrua, u što vrijeme izbjegavajući paradoksalno-konkretistički kod, te postaje zvuk koj predstavlja prvu od najkvalitetnijem od svih instrumenata u popularnoj kulturi.

Paradoksalan i potpuno jedinstven fenomen jednog od najbistrijih i najintenzivnijih umova na elektroničkoj sceni, koji ipak ima neku neodgovorno organsku kvaliteta, predstavlja najdignije "rešenje" problematične točke improvizacije u najjasniji linearnom svijetu kompjuterske generacije i koordinirane glazbe. Potpuno se nadležuje nepodjeljnih elektrona prizna napuću i izdignutirane improvizacije ponak domo teoretski nemogućim, ali je u praksi odo još uvijek moguće nadmeti knute formate (jarmotnu u pogonima za proizvodnju softvera i "harmonika" u kancu pop kulture i tradicije). Je - na način koji zbunjuje i zadivljuje - ujedini matematičku preciznost i izvodičku slobodu.



CBZBLC

(Chicago - Beč - Zagreb - Beč - London/Chicago)

465 rečenica za lipanj 2001.

Projekt zajedničkog dnevnika Goat Island

Karen Christopher
Matthew Goulfish
Lin Hixson
Mark Jeffery
CJ Mitchell
Bryan Saner

S pitanjima
Veronice Kaup-Häslar
Nataše Govedić
Marina Blaževića
Sergeja i Nikolne Prstaš

Uvod

U lipnju 2001. Goat Island premijerno je na Wiener Festwochen, a zatim i na zagrebačkom Eurokazu, izveo predstavu *U mom je srcu polje*. Tijekom tog mjeseca Goat Island je pisao zajednički dnevnik, kao modus provođenja pisane dokumentacije naših iskustava u Austriji. Hrvatski, kao pomoć u daljnjem procesuiranju tih iskustava.

Bustav što smo ga za dnevnik usvojili bio je način kontinuiranja naše suradnje. Budući da nas je pisao sestoro, trebala nam je struktura koja bi ograničila ne sadržaj, nego opseg pisanja. Osim toga, nismo se time željeli iscrpljivati: naš je glavni cilj bio izvoditi predstavu i na to smo trebali biti usredotočeni. Da smo se prema pisanju odnosili kao prema zadatku, ono bi prestalo biti zbavljeno.

Stoga je struktura koju smo usvojili trebala ograničiti dnevnu količinu napisanog teksta te nam omogućiti da na pšemo cijelo vrijeme. Dogovorili smo plan koji je odgovarao danima u mjesecu: usvikaom bio je to zajednički projekt pisanja dnevnika. Svako je u zadanim danu mogao napisati najviše 12 rečenica. Stoga je do 12. dana osoba kojoj je bio dodijeljen određeni dan napisala broj rečenica se podudarao s danom u mjesecu. 1. lipnja napisano je jedna rečenica, 11. lipnja napisano je jedanaest rečenica. 13. lipnja dvije su osobe bile zadužene za pisanje: jedna je napisala 12 rečenica, a druga jednu. Taj se obrazac nastavio tako da se broj dana dodavao sve do 25. lipnja, točke na kojoj se trebala pridružiti i treća osoba. Raspored pisanja odredila je polu-nasumična metoda koja nas je spremašala, nerušavajući bilo kakav ustaljen obrazac do kojeg je moglo doći i raspoređujući pravedno među nama dane pisanja.

Čitajući bi mogao biti od pomoći pregled naših aktivnosti tog mjeseca:

1. lipnja - odlazak iz Chicago, SAD
2. lipnja - dolazak u Beč
4. - 6. lipnja - završne probe i počet rasvjete predstave
7. - 10. lipnja - četiri predstave u Kunstlerhausu, Wiener Festwochen
11. lipnja - naša "Predavanje u obliku shematičnog smatranja" - 395 rečenica za Beč*
12. - 19. lipnja - planiranje Goat Island (tj. škole (Chicago, srpanj 2001.)) i slobodni dan
20. lipnja - vlak za Zagreb
- 21./22. lipnja - dvodnevna radionica
23. lipnja - generalna proba
- 24./25. lipnja - dvije predstave, Eurokaz
26. lipnja - vlak za Beč
27. lipnja - vlak za Chicago (bez Marka Jefferya, koj je letio za London)

Članovi Goat Island su Karen Christopher, Matthew Goulah, Lin Hsuan, Mark Jeffery, CJ Mitchell, and Bryan Sener. U lipnju 2001. s nama su putovali i Scott Gillette (izmišlatelj), Teresa Parketz (Bryanova supruga) te Jake Parketz Sener (sin Bryana i Terese). S nama su nekoliko dana u Beču bili Adrian Heathfield (pesnik i zvezdani umjetnik iz Velike Britanije) i Lito Walsley (izmišlatelj umjetnika koji živi u Njemačkoj). Dnevnik je bio eksperiment. Ono što se obično piše u osobnih pobuda bilo je od samog početka zamišljeno kao grupni projekt - znači smo da samo ono što napisamo dijelo s drugim članovima Goat Islanda. Započeli smo mjesec ne znajući za drugu verziju dnevnika osim da bismo neka aktivnosti u tom mjesecu. Krajem mjeseca saznali smo da je dnevnik biti objavljen u časopisu Frajkoja. Dok smo bili u Zagrebu, upitali smo članove uredništva Frajkoje koje su nas zamolili da u dnevnik uključimo odgovore na niz pitanja na koja ih je postavio predavač. Ta smo pitanja uključili u dnevnik - da bismo naznačili kada su ona postavljena te da pokažemo što je zanimalo one koji su nam ih postavili. Također, treba naglasiti da nitko na pitanja nisu dali ispravi odgovori, završni dnevnički zapis zasigurno odražavao je pomak u našem pristupu pisanju dnevnika, te iz tog razloga možda više odražavao samu predstavu.

U Beču nam je dnevnik poslužio kao ispušni ventil za naše misli proizilaze iz reakcije publike na predstavu. No unatoč tome više smo pisali o gradu nego o činu uvešća u njemu. Teme je možda nadlog i ograničenost našeg kontakta s bečkom publikom. Oni ljudi što su nakon predstave ostajali da bi razgovarali nisu, u načelu, o njoj imali što reći (ipak bilo je i drugih glasova koji su do nas procurili sljedećih dana). Naši je kontakti sa zagrebačkom publikom bili drugačiji i uglavnom vrlo pozitivni - što se također vidi u dnevniku.

Kao i sa svakim dnevnikom, nije uvijek bilo dovoljno vremena da sjećanja, misli i osjećaje o određenom danu zapišemo baš toga dana. Pisci smo mogli i kasnije. A napisanom smo se mogli vraćati te nekadašno prepraviti tekst.

Da bilo kojeg od nas upitate o lipnju 2001. i o našem putovanju u Austriju i Hrvatsku, naš bi odgovor mogao sadržavati i mnoge u dnevniku nespomenute stvari. Ono što je ovdje objavljeno fragmentarno je i nepotpuno. Ali smo fragmentima pokušali zahvatiti ono što je šestoro ljudi proživjelo u lipnju 2001. Tek približenjem po kholonsima situacija čitatelj će možda moći naslutiti njihovu cjelinu.

Konstrukcija sjećanja središnja je tema predstave *U mom je srcu pokos* pa se uveliko činilo primjerenom izvesti dnevnički projekt. Kao pokušaj da se sjećanja dohvata prije no što se rasprše, u vrijeme prihvata zvezda same predstave. Rad britanske umjetnice Rachel Whiteread čia se putu pojavljuje u dnevniku: 2. lipnja kad smo u Beču posetili njezin Memorial holokausta, i 27. lipnja kad je Mark Jeffery posjetio njezinu izložbu u londonskoj Serpentine Gallery. Whitereadina skulptura - koja se čisto sjetio od velikih odjela interijera - zgrade, kuće, sobe - pokušavaju materializirati prostor i time naznačiti nešto od života koji su proizli iz tim prostorima. Te skulpture materijaliziraju prostor na sličan način na koji, nadamo se, ovaj dnevnik materijalizira vrijeme. Kao i uvijek, intencija projekta je poručiti drugima načine kreativnog pristupa vlastitim sjećanjima. Proživjeli smo mjesec lipnja 2001.

CJ Mitchell - Menadžer skupne Goat Island

Goat Island Journal Project

by: Andrew Smith

October 2001

6

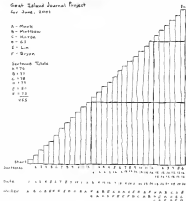
						1	2
						1 1 1	1 1 1
3	4	5	6	7	8	9	
1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1
10	11	12	13	14	15	16	
1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1
17	18	19	20	21	22	23	
1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1
24	25	26	27	28	29	30	
1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 1 1



Great Britain Journal Project
for June, 2001

A - Mark
B - Matthew
C - Matthew
D - 4.3
E - Lin
F - Bryan

Southwest "Total"
A = 7.6
B = 1.7
C = 1.8
D = 1.5
E = 0.1
F = 1.2
Total
15.9



Petak, 1. lipnja

1: Mark - 1 rođenica

Chicago: Može li dobiti potpis na drugoj strani zemlje? (OO 10, oja, ugo North/Clerk - oprosta)

Subota, 2. lipnja

2: Matthew - 2 rođenice

Dolazak i dva svijetla trenutka: Natanio se iznad najboljih mogućnosti, kao u aerodromskoj čekalnici: kao kad osuše zračne i oblače bijele opale
Natanio put do sjevernog Judenplatz, noć je stigla neprijetno i donijela smirjenje, šetanje oko Memorijala holokausta Rachel Whiteread, čini nam se neosmišljenim: okružen crvenim šipovima, dvama policijskim automobilima, ortodoksnim Židovima (koji se razilaze nakon nekog događaja, čini nam se svijetlim, izvukla knjižnica, znamenitosti, završetak

Nedjelja, 3. lipnja

3: Karen - 3 rođenice

U jednoj starij kavi, udljivo sjedi konobar od zanata uzviknuo je "besmislna žena"
Zborski djeca nisu bili napredniji u radove vrlo napušteni uokolo
Zbog naseg jutarnjeg stanja danas jedemo uključivo crvene paprike i jagode (jovane poput uniformi stjuardesa Austrian Airlines) s kruhom i maslacom

Ponedjeljak, 4. lipnja

4: CJ - 4 rođenice

"Pokušajmo barem na trenutak biti mi"

Mark se probudio u 4 ujutro. Iznja je svijetlija eksplozivna uz zvuk naki pucaju (događaj koji je čini se, uzbuje plice), pokreti su zauzeli prostor, zvukovi su zauzeli vrijeme, beše su na izdaju: pet ugašenih svijetlija, izim san
"Ja li se to čuje kućanje na vratima?"
Šest malih koraka jednako je dvama većim koracima, a tvoja se nuka matematički isteže

Utorak, 5. lipnja

5: Lin - 5 rođenice

Današnji dan je, u podne, odvucen od svijetlosti i umjetnosti u veselo, omu prostoru Künstlerhaus kazališta
Šest je sati trebalo da se napravi trideset svijetlosnih brojeva za našu predstavu U mom je srcu potpis - Šest je sekundi trebalo kompjuteriziranom rasvjetnom putu da ih izbrlje
Šet prije misli, počeli smo još jednom od početka
Scottov grmlji glas se smirio zaustavo je usputno razgovora s "Hej"

Srijeda, 6. lipnja

6: Bryan - 6 rođenica

Kad sam se jutro probudio moja m se lijeva ruka činila pomalo... Ođenul smo mokru odjeću za fotografiranje i pneumatski mas je čekao ometao da se usredotočimo na probu acine Gredanskog rata. Iako njemačke niki metal hidni baterije na punjenje rade 23 minute i 19 sekundi u našem prijenosnim pojačalima s elektronskim ojetima. Ipak smo se odlučili za Adrianov prijedlog da mi proba ne koristimo Bryanovu elektronsku cijev da bismo još produžili vijak trajanja. U 4:00 smo se počeli radovati izvedbi predstave. Generalna proba prošla jako dobro, a buduci da su je Hortensia i Katrin, kao i drugi ljudi s festivala, došli pogledati, činilo nam se kao praznovodba. Katrin kaže da ni bi ama bio nešto izmijenila.

Četvrtak, 7. lipnja

7: Bryan - 7 rođenica

Kratko spaj nastao zbog vode koju je ostetila zaboravila na našem kuhinju rezultirao je nestankom struje u našem stanu i na cijelom katu.

Kuhinjo testiranu na lagani vatri, nužda na lonce puzi, testirana pada na pod, ali Teresa je iznimno smirena.

Konkre su se zalijepili na pod Künstlerhaus, Mark, Lin i Scott provode sate ostetio, razmišljamo o nabavi plastičnih komfata.

Nakon predstave smo otkrili da su osiguraci koji omogućuju da se plamenici ventilatori pokrenu čak i ako nestane struje bili namješteni u krivom smjeru i da su zato su naši plamenici bili tako slabi.

Shveta smo da publika još uvijek plješe, pa smo odlili da bi se još jednom nakon.

Nakon predstave Adrian je komentirao publiku: "Bilo je kao da pokušavamo vodom polagano napuniti vjetrov dok nismo od spod bule rupu na dnu."

Hortensia je rekla da je plakala na kraju predstave.

Petak, 8. lipnja

8: Lin - 8 rođenica

Izvan našeg stana u dvorištu, dva stabla rogiča neprestano ispuštaju žutu zelenu sjemenje.

Ono pada kao što u našoj predstavi padaju komfati. Tjeli me spominja da se to drveće bacilo sjeme u isto vrijeme kad i mi budemo pred bečkom publikom bazal komfata.

Na završnici vjetrova koji nije uspjelo usredotočiti svoje mali i držati ih podalje od anksioznog lutanja zem radovnik je odgovorio: "Bez brige. Dok tvoja mask lutaju, stabla i karmenje meditriraju za tebe."

Jim Bauerlein, čovjek kojeg nisam vidio sedamnaest godina, pojavio se večeras u 6 sati u kazalištu dok smo se pripremali za nastup. Odlazio je sa svojom prijateljicom Emmom, tek su stigli iz Budimpešte gdje su dan ranije, u 1 u noći, bili u Dunav plesao filmnog pokrajnjeg oca. Pao je na vodu, napravio veliki oblak (malo njezine poezije i otputao nezgodno.

Subota, 9 lipnja

9: CJ - 9 rođenica

Vi se pitate: "bojmo li se?" Zauvijek padamo, svaki korak jedan pad, **odsijecamo naša koljena**, naše laktove, naše prste, kvi se shodnjave u krase na našoj koži.

Gora u krošnjama, doljače ptice, grana je lidekvale na njezin dolazak. Da se nije dogodilo sadi dogodilo bi se u **budućnosti**.

prošlost je sadi da moje budućnosti

sadšnjost je zvan dosaga

Obi su prazno i uzbuđeni, elektroni apoteji na elektronom vodovima silno na noćnom nebu. Što se mislo da nas **naci**?

Stablo sjedi **placu**. To mora da je **budućnost**.

Nedjelja, 10 lipnja

10: Karen - 10 rođenica

Suma se smaknuh čovjeka koji je dignuo u zrak Savansku zgradu u Oksfordu. Jedan od prethodnih, kojeg je zamalo pogodio osovna kamfona bomba rekao je: "Uvijek ću čuti zvuk te osovine, uvijek ću se spasti: osovine koja prolazila pored mene."

Za vrijeme večere počelo je jako kišiti, pa smo otkli od prozora da bismo gledali kako kiše pada u dvorište. Na prozoru priko puta zalijepilo se drugo, Markovo, loze, fotografirao nas je čekajući na pozirnice posljednju bečku publiku od koje će polovica otići u prizemlje klatra, a polovica glasno odobrevati na kraju predstave, slušala sam zvukove oko sebe: zrak i vodu.

Mertheworks i Bryanova ljetila: zgradna, krutjenje tekucine i plina.

Ornava prečka penje se uz bitan neda stuba kao što ću se i ja kad ovi predstave zavirli.

Nakon predstave sandovi i pokrivanje. Kazališnom pipničeru slijedila se predstava, pa nas je častilo sandučićima rukavici. Jako mi je drago kad ljudi poput vas dođu ovdje.

Moje oči se ob završnice prikakom: unatli CJ ekupčao se uz mene i zaljepljuto zubima.

Pokušavam ih umeti: Brojka sam ornava majice u publici, ali one su sve nadrale sve više i više dok nije prevladao zvuk kiše i ja se predala hjači snova.

Ponedjeljak, 11. lipnja

11: Matthew - 11 rečenica

Iznenadju nas mogućnost Beethovenova kvarteta: buduć da se njegova glava uvijek čula tako velikom

Na tri sata misle vido imeke i crne sve vrane 1) u Škotskom vsoču. 2) ovide u Beču 3) kako lela. 4) hodaju po parku, 5) gdje na rubu krova Muzičkog muzeja, 3) nastikane prije 436 godina na Beugolowm Lovome u snjeagu

"Ne dajem milijere svojga prijatelja o velikoj predstavi, nemu se uopće ne svade, dok se meni djelomito ne svade."

"Čestitam: predstava vam je bilo odlična. (samo mi je - ako imajem primijeti) - kraj prvele 'konkretan'."

Kao da sam gledao mačioničara koji nema veze s magijom "

Kos pjava u dvorštu Kostogorjase 5 svako jutro u 5:30, svako veče u 9:30, i nakon svake oluje, ptica koja ne gubi vjeru u Austriju

U kavani Kurndelhausu razgovorili smo o tome da zamjenimo dva mehanička dijaloga što smo ih preuzali u filma Cherbourishe idobreni sa uvažbarni djelomca prodavčica osigurana preuzetim iz filma Kako živeti u Sjevernoj Republici Njemačkoj Haruta Farockijs.

U 7:00 smo Harun Farocki sjedi za sujedni stol, a dva ga novinara imenjuju uobi večeratinje premijere njegovog novog filma Die Schöpfer der Enkulturreiten njegov ručni sat ima dva brođanika

U 8:15 započijamo predavanje pred pozornom imenstočanom (željenoistočanom) ako računamo i forcaj publikom i do 9:15 smo gotovi s našim sudjelovanjem na Wiener Festwochen - es geht so schnell wie ein Augenblick

Jesu li dvojice koji dijele moj i pripadaju Austriji?

Ako netko pokupimčan meli i veliko paket preko granice - krši zakon

Utorak, 12. lipnja

12: Mark - 12 rečenica

Danas probam i vježbam svoje oči da se usredotoče u tlieni: Preselio sam se iz mirnog luksuza u jednu smeđu sobu u kojoj ima buči buka ranejstarih ulčnih prodavica i kamiona. Običaj sam se uselio hrastike su plaćen srom običeni, a ja sam se jutros probudio lice obilježnog blestavom sunčevom svjetlošću

Danas poslijepodne dio sam se u Musaj primjenjivnih umjetnosti, priku da vidim pokret bečije umjetnosti i obrta prethodnih godina, izložka rokoko i barokna čipka, strela i mnogobrojnih komada polukostice. Taj me prostor zanimao i zato što ponekad poziva umjetnike kao što su Jenny Holzer i Barbara Bloom da predlikuju, reaktualiziraju i rekontakstualiziraju povijesti hod Nabucco sam na retročipkicu američkog umjetnika Dennis Hoppers - tu još jednom vidim Ameriku uzdignutu kroz grafite i naslije, Ameriku koju sam video u LA-u prolask Bačica. Svega kvaliteta koju sam prije 12 dana ostavio za sebe na poštanskom broju 60616

Nakon toga sjedim u park i gledam skupinu turista, njih pedesetak i više, i fotografiram ih kako se fotografiraju. U i među turistima grupa školaraica - tnejdžera lebi na travi, njihovi li res-tavnici na mogu obuzdati i povesti dalje.

Nakon što sam dan poziva vani gledaju, kod kuće nastavim gledati prebitući televizijke kanale: Prebacim na CNN i gledam zajedničku konferenciju za tisak spencijalnoj premijeri George W. Busha. Premijer govori o svom običanom zgražanju nad zavrtnom kaznom u Sjedinjenim državama. George W. sluša s provoditeljskom slušalom u desnom uhu - neugodna tamera

Srijeda, 13. lipnja

13: Matthew - 12 rečenica

14: Bryan - 1 rečenica

Jučer smo otšli vidjeti dvostruki fildrum u parku Ahrenburg

Razumom objeđ, 1) kao da na brzinu ugrađeni nacističke lomljen za skladištenje strahjiva, naskrivani platformama za protuzvonske kopove, nude neomelan pogled u povijest i monumentalan, utilitaran primitivan, s vidljivim linijama blokova lijevanog betona, modernistički; 2) buduć da ih je Baco razaznao ih neuspjehom, uglavnom odlučio ignorati, oni su nasladnahan primjer arhitektonske neuspjehnosti; 3) uz Redetky Apollo- Neulig i Augustiner zabljeđeni su na Međunarodnom popisu ukletih mjesta

Pjersik Paul Cazin živo je da bi komponirao junk kojeg će fildrum amata i neprobiteljiviti

Jutros dok planiram radionice (juvone vježba - osmiel i zveđi jedan neprobitčan pokret) senjase pelicula nad stanstank da bi provjerno šteto od poplava u našoj sobi i otisao s vidivom isprikom "Oprostite na smutnje. (Sorry for disturbance)"

Naučio sam novu riječ: erdbeeren (jagode)

Naučio sam je na tržištu gdje mi je nakon što sam kupio pistacije prodavač rekao da sutra ne radi

Christine mi je objasnila da je to zato što je sutra praznik. Uzelašao, neradni dan, kao i na Duhove

Christine, Ginea austrijska prijateljica, provela nas je kroz Sammlung Essai muzej u kojem radi,

domjivu građevinu Harza Tessa, a zatim nas je odvela u restoran u Nußdorfu gdje se "štuje obred bečke Juute." Bijen je stajao završeno manje trideset minuta gledajući video performanse Hermana Nitscha iz 1998. je izložio obrednih odora Architektengruppe, koja je projektirala i podzemnu željeznicu u Vincovu, od 1971. nadzire dizajn bečkog U-bahn sistema. Uz Christine upute, vidimo se natrag tramvajem, noć je, uživamo u ovom doživljaju dok se on odvaja, pokušavamo ga shvatiti: primili smo velikažulnu gestu, gledamo tramvaj kako preli svoje tračnice, ima nas u sebi i leževne svetlu linju po mrežu na njihovom teritoriju. U Bienenovom monologu, njegovo sjedenje na ležištu iz djetinjstva, kroz pet ponavljanje bive zemljanje, a kraja prema početku, drugim monologom, filozofskim opisom Duhova u judizmu, Ševurje) poput izmugol babilonikog tampa, u kojem pametne ("smutnje") u liku, stvarnosti na pokreće kaos, nego red i razumijevanje među strancima.

§

Kasno u noć traje bečkih pivovara odjevenih u toge ulazi u tramvaj, a mi na TV-u gledamo braću Blues, Jakes i Elma, kako govore njemački.

Četvrtak, 14. lipnja

15. Mark - 12. rođenica

16. Cij - 2. rođenica

Počnjam razmišljati o ispremašanom jeziku. Što bi bilo da smo riječi pisali ne papi, i zvezki ih, a zatim stavljali ljudima izravno u uši. Pitanje se kako bi rođenica izgledala u ušima drugog neroda? Koje bi se riječi okretale, koje bi se prodavale ili smanjile?

Tjedan dana nakon što smo izveli Potras, prostor u kojem smo igrali se izmijenio. Lin, Matthew i ja otšli smo do kazališta nakon što smo se u kafiću našli s Vivvy, argentinskom redateljicom. Poslušaj zemljano zvono vlastiti jezik, no obično je svejedno narušen pa dolazi do stanovitih inozemnosti. Među ljudima kojima engleski nije materinji jezik govor se neko drug jezik. Rado moje zabrinutost što nisam naučio drugi jezik.

Prija argentinske predstave, Hortensia, voditeljice festivala i Beatrice, razmatraju kazališne skupine, održale su nenaplaniranu konferenciju za tisk. Nema slušalica, djeluje i prijevod su se španjolskog na njemački, naše mi intenzivno za formu tog dijaloga. Bježno nekako američko/španjolska konferencija za tisk, dvije žice i dva mikrofona spojena na keblare koji izlaze iz pojačala za kaseke.

Kako bi bilo riječi englesko/njemački prijevod?

§

Iako je glavina trgovina u Kölntheatre zbog čamalnog bleđenja bile zatvorena, ulica je kao i obično vjerojatno pješačima. Moja šetnja Bečom posredno je zabilježena u pozadini raznih video snimki što su ih snimili oni pored kojih sam prolazio dok sam slijedio rute koje sad već dobro poznajem, povremeno zastranjajući u druge ulice nakon što sam prethodno na planu gleda provjerio kamo vode.

Petak, 15. lipnja

17. Karen - 12. rođenica

18. Matthew - 3. rođenica

Što je to? Ima zvuk metala, ima zvuk drveta, ima zvuk tanje vodiča. Kad se nadamo, svake put kad ga čujemo, priklada neke društvene pitanje?

Zanimljivo smo se za stare dizale u dvaj zgradi i njihovo elegantno kretanje kroz obične kamene dvorane kuće s raznim staklenim prozorima, objelane u metalnim kavezima. Ključ tih i glasno iz zatvorenih vrata.

Budući da jedan od nas naglo izlazi sa sastanka u hodnik - s vremenom smo našli još jednu misteriju. Dok se dizalo kreće, dvorane vodiča za koju smo utvrdili da proizvodi šepur, ustvari udamljava neku vrstu fine protutnje ili nekog drugog mehanizma za neke lupke ukretno elegantno dizalo zbog šuma. Grube šipke strošnog dvorata i metalnih dijelova, skrivenih s druge strane zida, ne čuje se prilikom vodnje dizalom, ali čuje se drugdje u zgradi kroz otvorene prozore, za sastanaka, dvorata, tulumiranja, u praznici ili dok pokušavate namjestiti ton na starom televizoru s elektroinim gumbima.

Povijest i obrasci nose središnjost. Niti jedna pravina povijest ili obrazac ne mogu se razabrati ne počevši neke zvečke — kada se obrasci uspostave, traje ili priduga ili prekriliko, uključiva se ili napušta zbog drugoga. To je kaos tržnice, to je otvorena tržnica u stranoj zemlji u kojoj nitko ne govori tvoj jezik, čak su si i mjese nepoznate. Prvi puta uvijek kupiš krivo voće, plašiš krivu ogradu, dobiješ krivu kačolnu. Neke vrijeme tečeš to promatrati prije no što razbereš što promatraš, prije no što možeš vjerovati da tu ima nešto za tebe.

Urolo minimum napona, unutar tog i vanjskog - izvedi sjenu nepravidnog pokreta.
 Stvorjenje iz tritritu Buchy dan Hieronymusa Boschja, složena sjednastim redom i ocjepljena
 prema mojim sklonostima (1= napredak, 15= najmanje dragi)
 Breda ik s crvenim šetrom, pancetama, gušterovim repom i okruglim ušima - 12;
 Glava s kartama za igranje u ustima na tijelu kukca - 15;
 Glava sa šetrom i nogama koje jazu nju - 6;
 Hodaču kuga s glavom - 10;
 Hodaču šuplja donja polovica dinosaurus s majmunom u sebi - 11;
 Karmelisk nos - 3;
 Kovač - 14;
 Mračne mnogonoga glava u ovisu - 7;
 Narančasti debeljak s čovjekom plavog koža koji se peče - 4
 Naga i lice što vre iz streljom probodenog jaja - 5.
 Pernate glava s nogama - 2.
 Picojglava na štakama - 1;
 Šabljarka natičvrena dekom - 8;
 Šilost plavi kukac - 8;
 Zabodeni debeljak u sjenci - 13
 Duzan u kojem se tekaju natpisi za majice - drvena slova na bijelom platnu koja će biti pričvršena
 na leđima moje majice - neprestani podjednici na strukturu komada - 1. DIO UTORAK UUTRO;
 2. DIO 53 GODINE RANJE; 3. DIO UTORAK NAVEČER, sad se čini da se ta tri djela bave grani-
 cama memorije i naloge (1. DIO), granicama oporavljanja i učenja (2. DIO), te granicama memorije
 i religije nakon krize (3. DIO)

Subota, 16. lipnja
19: GJ - 12 rečenica
20: Lin - 4 rečenice

U subotu 16. lipnja Christine i Bernard očekivali su da će u 16.30 večna nasa, ako ne i oješt. Gost
 Island ostao do njih na leđu i kolača. Međutim, Karst i ja smo shvatili da su Christine i Bernard
 upuili poziv samo nama. Nakon što smo došli i raspravili nesporazum svakome od nas je bilo
 otko i prikriveno neugodno. Na stolu je bilo dovoljno kolača za desetoro ljudi, a oko njega je bilo
 više od četr stotica, koliko smo mi trebali.

Bernard odmah do aparata za espresso i spremno stavlja šalice netom skuhane kave na tanjuriće
 pred nama. Kasnije, kroz nekoliko trenutaka tiha kontemplacije, Bernard drži neodvojenu bocu
 austrijskog vina. Sretno otvara bocu i u svoju čašu ulije malo vina. Prvo ga legeno protrese i
 ponirne, a zatim otple i pokušuje svoje zadovoljstvo. Dok gledam Christine i Bernarda,
 podopjenu me na moje prijatelje Chrise i Lexa koji sada žive na velikim granicama po načinu na
 koji se kreću stonom, pripremu pice i hranu, međusobno komuniciraju.
 Razgovorima o primici koji su krenuli drugim putevima od onih koji su očekivali njihov
 roditelj, a ja nemam priču kojom bih se uključio u taj razgovor.
 Putevi života moglo bi se sažeti u neku vrstu priče, no da li si ikad zamislilo, živeti od trenutka
 do trenutka, da se priča odvaja?

Ranije, tijekom putovanja setne, zaustavili smo se da bismo kupili organske jagode. Britanski
 Guardian i nekoliko malih platnenih notesa, te nam stani što ih u plastinim i pepimskim
 vrećicama nosimo doma čine zadovoljstvo.
 U rano poslijepodne otšli smo na izložbu fotografije, slike, kolača i skulpture Dennisa Hoppersa,
 svaki je zloboč poput dnevnika zapis, uokvireni trenutak što okupa mjesto, vrijeme, klimu;
 površine koje preplavljuju trave mli i koje se čine izvan okvira koje smo im postavili.

5

Danas smo se Matthew, Mark i ja odvezli vlakom od Beča do Melka da vidimo alamu berškenu
 opatiju koja postoji neizmjena dva stoljeća ponedjela. U vodiču opatije nema ni spomena cste, osim
 slijedećeg "13. ožujka 1938. na samostanskom horizontu pojavili su se novi oblaci. Iako je ojača
 nedovoljno zajednica bila zgurana u jedan mali dio zgrade samostan pak nije bio napušten."

Nedjelja, 17. lipnja
21: Bryn - 12 rečenica
22: Karen - 5 rečenica

Nedjelja je, 7.00 ujutro, mlađi ljudi s izgledom koji ne liči na upravo u kovanama Graf i Savoy
 doručuju prvo. Tessa, Jake i ja vozimo se s U1 do Spittelau i šetimo uz Votrcu Ferdinandu
 pokraj evanđelista do Franz Joseph Bahnhof. Onda sjedimo na vlak koji ide na sjever kroz polje
 visoke zelene plitice, kroz Tulln gdje je konduktor prozicao ime Egona Schreier, kroz Abadof-
 Happersdorf, kroz planine prema zapadu, kroz Kirchberg van Wagram, uz vrh u kojem je kiša
 otvoreni kilekron, kroz Ebersdorf/Strat, Hasersdorf am Kamp i Krems an Donau.
 U Dornstenu se penjemo na ruševine starog dvorca, jedemo hranu koju smo ponijeli sa sobom i

gledamo na dnu neke Dunave. Bi smo u samici u kojoj je prema predaju kraj Richard bio zatačen sve dok ga njegov muzikant Blondel nije odobrodo. Dolje u selu, crkve se upravo praznile, a grupa djece vježbala je kung fu udarce i druge kude pokrete. Hadzima gore-dole po glavnoj ulici i odlazimo u šetnju uz rijeku. Djece se znaju probijati ulicom, prvo ih vidimo na jednom, a zatim na drugom kraju sela, i svaki puta kada ih vidimo izvedu istu igru. Grupa se prvo zbija, a onda rasprine u trčanju, ležanjem udaracima i naprijed u šetnju tunelima. I mi ponavljamo našu šetnju natrag do neke. Brodovi s turistima dolaze i odlaze, je namrštam o Mark Twainu u jednom strujanju rijeke. Mi smo turisti, spuštamo se uspinjamo niz dobru rijeku, dok trgovci remonteri prolaze uvočno odstavljajući duboku brazdu na vodi.

9

Nakon infuzije šecera i kofeina u kaviarni Diglas (veliki široki prozor potpuno otvoreni prema ulici, sjena za svjetlo je i rascepi koje se otvaraju na propuhu, zbijedela oronoljubivista sjedela tamno dno, ugodi) pronalazi smo skrivenu ležajnicu. Bila je to osoba križara. Dolje u ulici, u dvorštu: fotografije, arhitekture, dizajn.

Slike koje me podsjećaju na ono što mislim, pristupaju spramnim mašinama: varovanih slikarstvenih privlaka (izbjegavanje koda: odzvanjanje daha, otkopavanje). Inja se proteže duž autoputa, spijesak na cesti, svjetlo što prolazi kroz vođu kroz staklo, kroz leđa, kroz ruke na sjenu svjetlosti u kaviarni odmah od otvorenog prozora.

Dok ovo pišem GJ me fotografira, ustajemo i odlazimo iz dvoršta

Ponedjeljak, 10. lipnja

23: Lin - 12 rođenica

24: Mark - 6 rođenica

Nekad sam mislio da moram biti jedno sebstvo. Možda je to zbog pitanja koje su mi postavili kao djetetu: "Možeš li biti kad odrasteš?" Pitanje koje je tražilo odgovor koj bi nalikovalo nepomislnoj točki pomoću koje se na karti razlikuje jedan grad od drugoga, primjerice Willow Brook od Burr Ridgea. Ono je upućivalo u jednom smjeru.

"Arheolog" odgovorio sam.

To angulamo sebstvo arheologa nastopilo se dok sam promatljala hoću li biti bratova sestri, konobarica, studentica političkih znanosti (neko vrijeme), plesa (neko vrijeme), psihologja (neko vrijeme), kparstva (neko vrijeme), i svodačnih umjetnosti (neko vrijeme). Zar zaista znaš gdje Willow Brook završava, a Burr Ridge počinje?

"Upravo zato što su se definicije sebstva promijenile, tradicionalni završi koji govore u ime sebstva, narušeni su i narušeni inženjari da bi se prilagodili suvremenom aktivističkom odzračnom zonom. Osjećaj nezavisanosti mora sada uključiti, onaj gdje nije njezine već zamjenjen, općeg međuzavisnosti," kaže pjesnikinja Lyn Haxnian. Smatram da je tako i o svodačima predstave U mom je srcu poline. Oni putuju kroz knjižlik komada i zastaju između gospođe Ritner Hjelkate Karen, ranjenog vonjaka, djeteta prikaza, Michaela Canesa, Matthews, proizvođača ceguranja, gospođina Kopenhagena, automobila, Marka, Bryana, Señora Wencosa.

9

Odlučio sam odgovoriti na pitanja koja će nam se postaviti u budućnosti

Trudim se i počinjam razumijevati gdje i kako živimo. Oni mi se važnim ispravljači i ispravljači na ono što oko sebe vidimo. Ono što pokušavamo (ne)razumjeti. To može biti opća, prazn ijezanja koje nekoliko ulaz u naš svijet. Oni se da pokušavamo ponovno shvatiti nedvojno u svodačevu tako da pobrmo priznati i učiniti ono što nas okružuje. Trenutno me zbunjuje ono što vidim oko sebe. Moram znova početi učiti: ono što je opet umjetnost (jednoljvost).

Utorak, 19. lipnja

25: Lin - 12 rođenica

26: Mark - 7 rođenica

U Beču smo ovaj jednoljst promjena za zagrbačku uvedbu. U mom je srcu poline

1. U prvom će djelu Matthew nositi majku kojoj na leđima piše "Prvi dio: Utorak uputro"

2. U drugom će djelu Matthew nositi majku kojoj na leđima piše "Drugi dio: 63 godine ranije"

3. U trećem će djelu Matthew nositi majku kojoj na leđima piše "Treći dio: Utorak navečer"

4. Prvor osiguranja preuzet iz njemačkog filma *Kako živjeti u Saveznoj Republici Njemačkoj* zamjenit će prvi prizor iz Cherbourških skobana i prekinuti Markovo upute za vožnju

5. Prvor osiguranja preuzet iz njemačkog filma *Kako živjeti u Saveznoj Republici Njemačkoj* zamjenit će drugi prizor iz Cherbourških skobana i prekinuti Markovo upute za vožnju

6. Mark će u prvom i trećem djelu nositi naočale

7. Mark u drugom djelu neće nositi naočale

8. Izmjent će se 11 rođenica u tekstu *Djeteta prikaze*

9. Jedna će se rođenica dodati završnom prizoru *Gradanskog rata* "Poznajam ubijanje. Ono ne bi trebalo biti tako jednostavno"

10. Mark i Bryan će se pogledati nakon što se sudare u poljen automobile - prvi dio

11. Bryan: da pogledaš Marka dok on izvodi skok Lukina glave nakon što ovaj zgovori rečenicu "Priznamo sad o nečemu što se može lako shvatiti".

9

Beč, još jedan dan za razmišljanje o pitanjima koja će nam se postaviti iz Zagreba u budućnosti. Promatranjem ruku, ma koliko majunog i neznatnog područje shvaćati koje su zajedno upisane u tijelo. Pitam se je li mi struktuiranje svakodnevice kroz djetinstvo dalo temelj za suočavanje sa životom/umjetnošću. Jednostavnost stvaranja za obiteljskim stolom tri puta dnevno. Poduka o malim lucnim poslovima, ribarju ili šekanju povrća iz vrta iz vjeme berbe. Oni se da su potukle promjene um i tijelo za djelovanje u okviru disciplinarnog jezika, pamćenje činova i pokreta koji bivaju prepisani u tijelo. Za razumijevanje predanosti

(19. lipnja, Veronica Kuop-Hasier (dramaturginja iz Beča) postavila nam je za naš dnevnički projekt pet pitanja o predstavi *U mom je srcu potres*.

Što je ruka?

Što je ples?

Što je struktura ili matematika i koji je vaš odnos prema njoj?

Što je naklon? (mislj se na ponavljanje zagnutog položaja)

Srijeda, 20. lipnja

27: Bryan - 12 rečenica

28: Karen - 8 rečenica

Vozimo se vlakom prema jugu za Zagreb. Razgovarao sam sa slovačkim mikrobiologom koji je rekao "Zvijer spave u nama i ne znamo kad će se probuditi". Ruka je predmet kojim praviro stabilizirao u stolici. Ruka dokazuje našu inteligenciju. Možda je naš um stvorio i razno našu ruku. Zamisli smo kamenu oruđe ili kompjuter i trebala nam je ruka s polom da bismo ih nakon. Stotine kostiju i mišića u ruci rado zajedno s mozgom da bi stvorili oruđe koje stane u ruku i pomaže umu. Znanstvenici objašnjenja ne razumijevaju u potpunosti postojanje naših ruku. Na prvi pogled one izgledaju kao kuke ili tesarski alat, ali one su žive stvari. Ovo su moje ruke, a ipak to nisu iste ruke koje sam imao kad sam bio dijete. Negdje sam bio da svih 7 godina smijenimo stanicu u našem tijelu, stoga bih možda mogao misliti da ovo neja moja ruka, nego da je je tak nakazno kosešim. Kada bih bio neopćenit u ovim svjetlima mogao bih čak pomisliti da ruka ne pripada meni, te se s njome nehanjo ponastati

9

Vlak iz Beča za Zagreb, vidi se crvena polja makova. Tu su i crvena vrata na obronku. Ne znam što se sa njih nasti: skidelite, ekioniste? Gledano iz vlaka to su samo crvena vrata na obronku travnatog brjaga kojima je pokušavam naci smisao - zamislim kako ih otvaram u sušnet plodnoj zemlji pod tihom, ali dubokom se rupom otvara i zamijane stubi voda još nite u što. Tako je mislono da je to sve što vidim

Na, vidi se Slovenija, stupovi uličnih svjetiljki izgledaju poput stabala. To i neč čudno, oni jesu sta bile. Čudno je to što nisu napravljeni tako da više nalikuju stupovima, što njihovi zavoji, obline i krivice nisu skinuti

Četvrtak, 21. lipnja

29: GJ - 12 rečenica

30: Lin - 9 rečenica

Prvi dio - Što je to ruka?

S desnom rukom podignutom od tijela, s članovima okrenutim prema gore, istenut osjeć negativnu energiju - znamo kao ping energija, koja je obično koncentrirana u ekstremitetima tijela, rukama i nogama. Polom i kažiprstom lijeve ruke lagano stani desnu ruku. Priznao zatim srednju donog člana, i začudavajući taj lagani pritisak, slijedi linju svakog prsta od te točke do jaggidice svakog prsta posebno. Postupak je sličan istašivanju gotovo prazne zubne paste. Ponovi isto i na lijevoj ruci. To će obični ping energiju i ovidjeti tijelo.

Beča pogledaj svoju desnu ruku! nepomične je

Zamisli da je tvoja ruka, tesarski alat i stavi je oko glave malog djeteta što spave i ruka i djeteta su nepomične

Glasovi vršte, ometaju te, ali ruka je mima, ispružena dok tijelo pada: ruka se ne meša

Kad je bol slabija, u rano jutro, ruka se može upotrebiti za pisanje tvojih priča. ali pogledaj li pozornija, ona se ne meša

Ruka što kažnjava, neguje rukuje

Ruka je ist. tijelo je stablo

9

Danas je najkudli dan u godini

Dopusti su pristup Stonehengeu onima koj ga štaju

U Africi je pomrlo sunce
 Pri je dan naša dvočlana radionica u Zagrebu.
 Vânia
 Inna
 Miroslav
 Ivan
 Petra
 Domagoj
 Ana
 Stiven
 Marija
 Vjeran
 Ivana
 Ana
 Mario
 Barbara
 Yessuo
 Tatjana
 Mima
 Devor

Tatjana dolazi u deset ujutro u kazalište u kojem vodimo radionicu s namjerom da vježba klavir. Međutim, ostaje s nama i sudjeluje u radionici. Na odlasku, u 11h poslijepodne, bacimo pogled na praznu pozornicu i čujemo u zraku klavirske note. Iza kulisa Tatjana je, neprimjetno, počela vježbati.

Petak, 22. lipnja
31: Karen - 12 rođenica
32: Matthew - 10 rođenica

Nekoli života provedenog u telikom radu, tjelo se više ne može uspravo. U Japanu sam vidjela starije čije su leđa, nakon godine rada u rđanim poljima, ostala povijena, gledale su u pod. Ali se ionačim da bih gledala naš čovrvo izvođača kako polako prolaziimo prostorom izvedbe pognuti u struku, vidim nne razgrinane i spustene, porcijone, konačno izumavaju malo prostora, preveći što je moguće manje velova i mraškane, svim sterna pokušavamo ostati neprimjećani. Ali isto tako: Ljude kao vođa, kao strojeve, kao zvečineja zadatka: rade. Lada pogriješnih poput krovova automobila. Polagano igra općenitije. Tako se modeli automobila kadu po modelima celita usjebenim u model žurne ne modelime bređujeka. Tako je General Motors uveio Los Angeles da odlustane od tramvoja.

Ruka upravlja, št, savjetuje. Ruka je poslenik kojega tjelo šalje da istražuje, ispituje, odlučuje, upravlja. Ruka pokazuje, ruka demonstrira, ruka je djelovanje. Ruka općenito, usta su usmještene

§

Danas se slavi oslobođenje Zagreba 1945. godine. Mario me ubi pozdrav ("smrt fašizmu, sloboda narodu"), te gledamo CJ-a u soft za gosta ne Dobro jutro, Hrvatska prije nego što počnemo s radionicama drugog dana, a krećim performansima u domitoriju studentskog doma. Miroslav, Vânia i Ivan postavljaju svoj komed na praznoj terasi kafića, gdje njihova koncentracija i stane usmjeravaju moju pažnju na zujanje strojnog ventilatora - "Ventilator na hodniku dokoncon: trnajuće buji, ali ne i izgledno: počeo sam (umalo) rđati. Ali i samo zato da bi mogao slusati taj ventilator, bašim živjeti, ali iznad svega: moj prijatelj mora živjeti."

Sunni vjeter jače u 4:25 dok tramvaj broj 12 - plavi s bež unutrašnjosti, srebrenoga krova, još uvijek bez reklama, usmjereni putnik naginje se kroz prozor - klati svojom metalnim ključkama pored hotela na Sovskoj cesti.

Dva trinaestogodišnje dječaka šunjavu sa dio divonara, šepćući pokušavajući gledati nešto probu (jedno na promjenama u prvom djelu), te konačno prikupljaju hriabre i sjedaju na drje stolice u zračnom redu.

Ove tuge koju osjećam, je li moja ili pripada Hrvatskoj?

Suprotno ovom dnevničkom projektu, čiji se strukturalno skoderalno celerje ne istađi kao i njegove supstencije, naša predstave ima formu koja je izrasla iz spoznavanja njezinih kompleksnih odnosa - antropični postupi morfološka činjenica.

"Ždrenje Goat Island Postajete stanovima Zagreba" to je Miko, kritičar, zastajemo i razgovorimo na tramvajskim tračnicama, potom nem za rukom kaže da je napisao dramu: smještenu u staru Grčku, u kojoj svake od 5.000 riječi koje glumci izgovaraju započinje slovom p, "ali MA SMSLA", a konobar ponek njege stavlja pladanj i kaže "Više libenica, profenice".

Nakon meksikanske predstave, jedne od nekoliko riječi koje sam razumio bila je "smrt", zatimemo se u kazalištu u kojem smo 1995. izveli *How Dear to Me the Hour When Daylight Dies*, potom nam se predstave Merin B i pozdravlja Merka rečima koje se odnose na odjeđu koju je Mark ved očito zabranio, a koju je (Merik) dobio 1999. na predstavi *The Sea & Poison* "Kako glava?"

Sveki nova jask sadra nova stječi u 11.15 ujutro pada kisa, jednom tojstani senčiv od sva zvan
Pohari sa, a da čini imaju mena, 22. lipnja 2001. nazvao bih "toma swaga, moj prijatelj mora
život"

Radi smo na znanju gdje i čemu pripadamo, i pripada i to nečemu uspije

Subota, 23. lipnja

33: Mark - 12 rođenica

34: Cu - 11 rođenica

Budim se iz sna, u prvom djelu Potresa - utorak ujutro, "tada" - umjesto ventilatora na našim stani
ima imamo otvorina kolobrani koja se vrti

Većina imamo generaciju koju u školskoj dvorani, prije nje šecem starij djecom grada do
crkve Sv. Marka iz 13. stoljeća. Ovdje mozaik od keramičnih pločica na krovu crkve isparava i
nastaje se u tjeleštvu sunca. Nabasao sam na "upravo jancani" par, ljudi dolaze i zaspaju
mješecima rubnim letcima. Iz njihovih ruku dolazi sjecanje za budućnost. Razmišljam o malim
bijelim papirnatim konfektima koje koristimo u Potresu, o tome kako transformiramo i prenosimo
materijale iz ruke u ruku, eksplozije - uspoređamo i prikazujemo luk nedozrele prošlosti i propast
Kaznje litoga dana na gradskom trgu sva imena glodaa. Jučer je bio praznik anitafekama,
danas se gornja okuplja i okružuje glazbenike sa svih strana. Zrel, stari ljudi brbi suze u očima.
Na suprotnoj strani 7 starijih žena, sve s plavičastim ukvorenim naočalama iz 60th. pjeva i veselo
pjelece rukama. Osjećam se kao da sam se vratio tdeset godina unatrag. Pogledim glavu i
odlazim

5

Drugi dio - što je ples?

U drugom djelu predstave U mom je srcu potres, dok drugi uvodeš iade različno pokrete,
Karen stoji mirno. Saznaje se u koljenima, ruka drži ispružene sa strane kao da održava ravnotežu
polako spušta tijelo sve niže i niže, dok se gornji dio tijela na podu naginje naprijed, koljena ne
odstaju pod, te odmah potom njezina glava postranca kaži na podu - ruke ispružene u suprotnim
smjerovima, teledor na podu, dlanovi prema gore. U tom položaju ostanje, čini se, dugo vremena
To je samo jedan od mnogih trenutaka u kojima koljena pokreta u predstavi nadilaze sposobnost
naše percepcije, moramo odabrati, ponekad nevoljno, kamo usmjeriti svoju pozornost. Karenin
pokret i pokušaj evocirati osobnu molbu, etui, prekriženje, ključaost, predstavljaju neku veću
moć, upravo se ta osobna predanost postavlja istaknuto u odnosu s drugim pokretima u pred-
stavi

Premjećate da se prsti na dlanovima okrenutim prema gore polako pokreću, te ono što izgleda
kao statična pozicija zapravo sadrži pokret, pokret koji se nadovezuje na prvi dio predstave, gdje
Matthew, kao instruktor prodavače osiguranja, raspravlja o tome koliko su sušna i nepotrebna
te prsti na njegovoj desnoj ruci

Iz ovog promatranja Kareninih prstiju naprimo sam sljedeće zapažaljke:

1. ples je nešto koje završava, pokret je bolji

2. pokret sadrži našu povijest, tragove aktivnosti koje smo izveli i kojima smo isprobači u
prošlosti

3. pokret se istekuje nevoljno

4. iz tijela istekujemo ono što je zaboravljeno, što bismo uspravno, što se nalazi u liku ruke, u
pohodu noge

Nedjelja, 24. lipnja

35: Matthew - 12 rođenica

36: Brynn - 12 rođenica

U 11.05 ujutro, nakon naše prve zagrebačke izvedbe predstave U mom je srcu potres,
pokušajem zapisan petominutni razgovor u kafiću u Lin Hoxon (rodalsjica), Scottish Gileteom
(velički dekadat). Cu Michaelom (menadžer trupe), Karen Christopher i Markom Jefferyem
(članovi) te s duhom Mortona Feldmana (američkog skladatelja)

Lin: Publika je definitivno divnala

Cu: Osim kad se aktivno angira i aktiva udišu, sve između toga je dosta teško procijeniti - za
razliku od lica gdje bi po većem u prosjeku njih 20% otišlo - ovdje smo imali ispunjenih 117
mista i oko 20 ljudi više od toga

Scott: Ponekad sam stao i tehnikom unatrag da bi nekome prostora jer su sjedili na sam
mogućim udobnim površinama, a jedna žena, malio sam da je tijekom cijele predstave gledala
u mene - sve dok na kraju nja došlo i uzela Baudelardovu knjigu koju sam imao na stolu - cijelu
je večer gledala u nju

Lin: Danas su neki ljudi koji stvarno nešto nisu mogli vidjeti otišli, pa sam silio dalje i ispružio im
se i rekao im da pokušaju doći sutra

Mark: Kako mogu reći da smo prošli starenosti?

Scott: Mnogi ljudi misle da se predstava mora uklopiti u neku dio povijesti

Dun: Mortona Feldmana. Zapravo, postojevanje s povijesnom pozicijom ima za umjetnika
nedovoljnu privlačnost. Uskoko što rudi potraži cijele - čitaju egumoaib, privlačeno znanja da

ništa ne slijedi u umjetnosti - poput uspješne nekog drugog
 Scott: Samo staviti TV u predstavu
 Karen: Ljudi koji to kažu gledaju je, ali je ne vide.
 Lin: Misle da ćemo ih suočiti s došadom, poput njihovih umjetnosti performansa, secondsexeth
 - ali mi ne stavljamo svoje meso na svoja glave
 Duh Mortone Feldmana: Ono što je neminovno, otkrivamo, nije ni prošlost ni budućnost, nego
 naprosto - sjajekih deset minuta ... ne možemo ići dalje od toga, a i ne trebamo ići dalje, jer
 ako umjetnost ima svoj raj, možda je on upravo to

§

Idemo se prošetati iza kuće u kojoj sam odsjeo prije nekoliko godina (primjećujem da nisu obavili popravu koji su bili potrebni još onđje, a zatim krećemo uzbudo sve dok kaidima ne postane prešajnje staza koja vodi do brežujeka sjeverno od Zagreba
 Kada je Tetsumi Hiyakata posthumno postao članom Goet Islands (vidi knjigu Matthews Goulshe 39 Microlectures in Prosemy of Performance, str. 10) naučio nas je kako se nakon: Neko kul-turum obdružuje euros, a mi izražavamo itovanje plešudi oblicima. Pošli smo nađu ovu pred-stavu istražujući formacije oblika, puštali smo balona u nebo. Tražili smo i prelić kap vode koja je padala kroz oblik i koristili sve te stupnjave kao formalnu strukturu naše predstave ... gornji nivo asijanja, srednji nivo pognuštai (kočenje) koj je uključivao Hiyakatine rječi, i vodom isika opterećen nivo na podu. Većeras smo izveli *U mom je srcu potres* u Zagrebu. In *My le Heart Earthquake* je doslovni engleski prijevod hrvatskog naslova (*U mom je srcu potres*). Višnje kaže da se to možda izradi i na druge načine, baš kao što se sve može reći na ne samo jedan način. Predstave dobro prolaze, a i publika je rajne jer je pretvorila divnom koju konatimo u zavidbeni prostor. Na kraju predstave počeo sam prikritno govoriti pa smo propustili Markovu zadržu repliku u sceni iz Gradanskog rata, zbog čega mi je bio žao što ću je zapisati ovdje: "Poenajem ubijanje. Ono ne bi smjelo biti tako jednostavno". Nakon predstave iza pozornice uvijek se najprije susretnemo s Lin i razgovaramo kako je prošla predstava, a sjedili koji ulijede je Jaka

Ponedjeljak, 25. lipnja

37: Karen - 12 rečenica

38: GJ - 12 rečenica

39: Bryen - 1 rečenica

Sve to proba, sve to općenitije. Život neumitno priprema svoj vestit nestanak. Petimo prije pat-nje. Anticipiramo borbu. Pripremimo se za neizbježno. Nadamo se. Ništa nas ne smije iznenaditi. Jedini nam je prijatelj rekao da je prisutni, naš zagnjebački voditelj kaže nam da je to bila školska lekcija iz "stareg sustava" na kojoj nije bilo li je se ne sjeća. Kada da je to z stareg sustava, nešto iz osnovne škole — zvalo se. Ništa nas ne smije iznenaditi. Hoće li mi staviti u svoju predstavu? Hoće li ti biti u mojoj?
U mom je srcu potres je usmjerena prema unutra, biva se problemom onog što nećete pronaći u novinama. Novine ne izvještavaju o politici svakodnevnog života ni o običnom zadržju preživljenije dana pred tobom. Katastrofe da se pojavi u omo-bjelom i možda u nastavku, ali nikad kao lom unutarnjeg pejzaja — pejzaja mog srca

§

Treći dio - što je struktura?

1. Kad započinje 2. dio, prejdemo se 1. djela, kad započinje 3. dio, prejdemo se 1 i 2. djela
2. Onoga što smo već doživjeli iz 3. djela
3. Možda li struktura biti plinije a na dvirnje?
4. Možda li struktura biti proces unutar kojega se krećemo?
5. Ostajanje li se struktura na ponavljanje ne jeku u predstavi?
6. Strukturu stvarimo kroz prejdanje
7. Poprečni presjek struktura glave otkriva sežanje
8. Presjek zauzimaju prostor unutar rečenica. Iteat rečenice je temelj struktura.
9. Strukturu potkopava samu sebe i svoj temelj
10. Strukturu čine diverzije
11. Tijelo diti čavjeka,
12. Čir prazne i stube,
13. Ruke pomću oblike
14. Plesal je isopjen
15. Dvi se teje sudstaju u dijlu

§

Petre kaže: Polagano ponavljanje tekste o keli je sabiranje nezajnog logičkog kruga automobila koji se podiže i drva koje pada

(Dane 25. lipnja Nataša Govedić, kazališna knjižarka iz Zagreba, dala nam je pitanja za naš projekt dnevnička.

Smatrate li da je umjetnost posebna teološka disciplina, za koju su predanost, poziv, a da ne spominjemo duhovnost, od najvišeg značaja? Kakav je vaš stav o ekologiji?

Utorak, 28. lipnja

40: Matthew - 12 rečenica

41: Lin - 12 rečenica

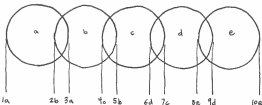
42: Mark - 2 rečenice

Ljudi ne mogu očekivati da će ikada živjeti ekološkim životom ako im se gade kuća. Svakog bi jutro u sobi 1213 hotela Inter-Continental Zagreb Lin objesila svoju spavaćicu na unutarnju kvelu vrata kupatila, a ja sam je nakon što je ona otišla iz sobe premještao na vješalicu na zidu zato što me živci obelilene na kvelu uznemiruju, što ona nije primijetila - ali kada sam pufer to ponovo i pogledao kvadrirnu zidnu vješalicu, kakvih mi nemamo u Americi, osjetio sam kako se nešto u meni uskomalovalo: da li se na ovo misli kada se kaže da vam neko mjesto fal?

Činjenice ne isključuju ustojale su mi novo knjižnično iskustvo i smjerna mojim leđima. Izvooim samo za još uvijek nerodeno dijete napažljivog clana publike u bto kojem danom trenutku - to mi se misao javila tijekom prošlovičernje predstave, te sam povremeno osjećao tu pažnju buduću prisutnosti, i osjećao se kao da sam s njom povezan žicom nekog glubranog instrumenta koja nije ni previše zategnuta ni previše labava - to mi je pomoglo da se usredotočim "s onu stranu smiješnih juxti i granica" mojih sposobnosti, ove publike, ovog života. Ujutro poslijeposno otvorenu probu plesnog komada Bad Company na kojem sam naučio rjeđ microphone i onaj što je bilo.

Lin je rekla da linearni pokreti i namjera pjesača evociraju prisutnosti - različit duh za svakog izvođača.

Kao odgovor na prvi dio komada, nacrtao sam dijagram



chain x 5

Slagan koje sam čuo u Hotelu Inter-Continental Zagreb, složene po abecednom redu i ocjenjene prema mojim sklonostima (1 = najdraža, 15 = najmanje draga)

Can-Can Song - 13,

Cherish - 10,

Close To You - 11;

Day By Day - 8;

Evergreen - 6,

It's Yesterday Once More - 15

Love Is All Around - 1;

Love Me Tender - 7

Men of La Mancha - 14

People Who Need People - 9;

Sentimental Journey - 2,

Seventy-Six Trombones - 12,

Something Stupid - 8,

'Til There Was You - 3,

Until It's Time For You To Go - 4

Odsjask: jučer sam s prozora hrvatske sobe mogao vidjeti vlak kako prolazi - danas s prozora vlaka vidim hotel kako prolazi.

Rječnik neuhajnih hrvatskih riječi i izraza: složenih po abecednom redu i odjeljenih prema preferencijama (1 = najdraža, 15 = najmanje draga):
 blitva (dalmatian cabbage) - 1,
 book (hello/goodbye) - 7,
 doživljaj (goodbye) - 15,
 ulaz (exit) - 13,
 lparaj (June) - 8,
 microphone (microphone) - 5,
 nje ulaz (not an exit) - 3,
 pohranj (breaded cheese, sometimes in sandwich form) - 10,
 rbarska večer (lehemman's dinner) - 12,
 ručak (lunch) - 6,
 skrbnja narodu (liberation for the people) - 11,
 spjvanje (haci) - 2,
 što je bilo (what happened) - 14,
 ulaz (entrance) - 9,
 zjutrak (breakfast) - 4

Među uzdužom i padožnom planinama, poput niza zavjesta koje se stalo dižu i spuštaju pred očima, odjeljak vlaka u kojem smo smješteni upravo prelazi granicu između Srbije i istočne Europe.

Instinkt krajolika ukopava biografiju

9

Imam neke mali za Bad Company

Tko je to što leždi kao star uz tvoj dah kada dvinaš nogu ili otvoriš usta, široko?

Neko m je jednom rekao da mali da je tjelo koje pleše na-tjelo. Imam suprotan osjećaj kad tebe gledam

Ruka koja maše u zraku s valom odaslanim u nepoznato vrijeme -

čovjek koji plivane na zamiju poput letva koju ste lagano balansirali na jednom kraju tako dugo dok ne spadne iz ravnoteže

To mogu izvesti samo vrlo posebna tijela

I odlazim s probe naslađi dio svih vas kao zamiju uzastu iz tla, kao uspomenu

Evocirate svijetove koji se kriše na mogu prometi, kao da je zamijevati spjesekao dvoršta

na kojemu je moj davno umri otc koso travu

gdje je moja davno umri majka razila rabačaru

gdje se moj davno umri usjek naginje da bi zgnječio mužu

Nedavno sam postala pretačica toga da razumjem manje (da bih postala zapanjena) ne bih li vidjela više

9

Zagreb 05.45

Postaja i pise tjelo svruto u luk iznad vlaka ili aviona povirujući europske krajolike?

1. Godine i godine austrjskih obitajskih Božba zasednih u dvorštima nastaju s videokrugom tračnica,

2. Istežuće molke srebrnih električnih stupova- 30.000 stopa u zraku- 22.35. hello London

Srijeda, 27. lipnja

43: Bryan - 12 rođenica

44: Mark - 12 rođenica

45: Matthew - 3 rođenice

Ovo je konačni događaj. Proba umiranja u kojoj završetak postaje početak, a mi pokušavamo naučiti kako ostaviti neke etnan za sobom. Dohli smo do kraja linje na kojoj smo stajali cijelo jutro, na drugoj strani je Tomov neuključen mikrofon na stolu, koji pojačava tišinu. Danas imamo i živi video prijenos s kamere montirane ispod aviona. Naša ajana na zamiji postaje manje što se više uspinjemo - a što se više uspinjemo to naša ajana brže prilazi preko polja i šuma ispod nas. Prelazimo preko nekoliko polja u sekundi, a seljak se budi ajani koja je završila timom njegovu kasilicu. Potom se ozrenada taj živi video prijenos prekida, a zamjenjuje ga animirani kolosalni avion koji leti preko karte cjelog svijeta. Sljedimo ucrtanu linju koja se ispod nas prostire preko oceana, objeđeni dugu linju naših pračaca i promjeki koji su ovdje putovali prije nas.

Razmišljam o boy orvenoj poput rutnog momenta svijetle i strahne o zaustavljanju i krvi i zaglavljanju u počatnikovom umu

Prilježavamo se O Han i živi vlcio se vlcio, ali se prekida trenutak prije nego što dočakamo petu na američkom tlu. Stvarkele kaže da ga uključuju zbog egumenskih razloga. Možda je tako zato da putnika slabijih konstitucija ne bi zapanjio pogled na dočanje tla

London, moram se vratiti da bih u američkoj ambasadi produžio radnu vizu. Ostajem kod prijatelja i očajevane filmske suradnice Goat Islanda, Lucy Baldwin. Zajedno provodimo jedan od onih sjajnih londonskih dana, uskočući i rekočući iz crvenih autobusa, puno je toga što možemo nadoknaditi.

Odvozimo se do Serpentine Gallery da bismo pogledali dio izložaka Rachel Whiteread i Daniela Libeskinda. Whitereadov izložak traži jedan specifičan vremenski okvir na kojeg sam zaboravio, jer mi detalj materijala koji ima pruženo u uporabi odjave kiparici blekih predmeta - kreveta, kade, madraci. Evokativnost ovog rada računa i jukom spavanja, trbise vremena da vis suszigne, odjev osnovne kreveta uzama suzu u mojem oku, ne mogu reći zašto. Vani se nalez vrha kavana koju je dizajnirao Libeskind, sjedamo na kavu. Na Chevrolet Goat Islanda - "potres" prostor djelomice je utjecala naš posjet njegovom izdvojenom muzeju u Berlinu. Sadržaj smo u malihaj situaciji koja je izgledala kao da su je porodice sele izgubile do kupa od 30 stupnjeva. Postajemo odmah svjesni njegova konfiranja beskonačnog, horizonta, uokvirivanja trave, stabla, ograde koja se transformira. Zamislo sam uvadbu Pohode u ovom prostoru na otvorenom, želim da su i svi ostali ovdje. Početaknik semam sebi: donijet Godardov film a Parte na buduću probu.

Na letu natrag imamo točno isti raspored sjedala kao na otkletu, smetnju remeti samo znak, razmišljamo o tome koliko se toga promijenilo, ali se na bismo se kral na detalje, na njihovo vrijeme i mjesto, jer se opredelimo moše dovesti u pitanje samo ono što može dati odgovor. Čovjek ispred mene u redu na američkoj cesti s izkaznicom na kojoj piše UNMIL (United Nations Mission in Kosovo) kaže mi: "Što više uči to više shvaćaš kako malo znaš", samo nekakvo očekivanje razdraženosti stvaranu sunjcom. Trzamo više ene, koj sam traži više dane.

Četvrtak, 28. lipnja

46: Mark - 12 rođenica

47: Bryan - 12 rođenica

48: Karon - 4 rođenica

Danas sam letio na četveroosobno putovanje autobusom sjeverno od Londona do kuće svoje obitelji. U autobusu se stalno pitam stvaramo li usporeme od nepostojećih mjesta, mjesta imaginarnog, jer se moja tijelo sjeca, ali mozak je zaboravio. Autobusom prolazimo kroz male igrovičke gradice (oni se da li angleske gradice tih odumru, ducim se zbitaviti, prstom izmagnijati), a ipak: dalje uz cestu stvaraju se nove glavne ulice ik uz goleme prodavnice prodajne centre. Osjećam se kao da se moje spajanje unidava između Amerike koju poznajem, Amerike koju sam promatrao na TV ekranu i prvih glavnih ulica u njenih u nešto što se čini kao izgubljene sjećanjost. Neom se vraćao u Veliku Britaniju skoro godinu dana, klu il stven obično ovako brzo napređi il sam se vraćao unatrag i ponovno posjetio ovo mjesto koje sam poznavao pred 20 godina, kada sam imao osam godina? Tamo je, polje sa prizna, goleme nakupine grimiznih makova, levare i polja prekravaju u spornicima. Nema ni traga životinjama, užas epidemije sinakve vidi se kroz staklo autobuznog prozora. Osjećam da moram ljudima postavljati pitanja s lažnim američkim akcentom, kako ne bi pomislili da sam glup. Pokušavam razumjeti tihu. Žbunjenje i usporeme pitati tjelo, pica u Američkog građanskog rata u sahranjivanju poginulih u Vochburgu. Molestepci u velikoj masovnoj grobnici u engleskom krajoliku. U ovom krajoliku postoje bezbrojni odjeli koje nikad ranije nisam vidio.

Kroz nekaku ulicu u kojoj živi moja obitelj vozimo se autom preko dezinfekcijske trake, ispred glavnog ulaza u kuću je otvrd za dezinfekciju na kojemu se bršu noge da bi se zaustavilo širenje bolesti, dobrodošao kući, Mark.

Budim se u 3:30 ujutro i provodim jutro pokušavajući napraviti razliku između živjelih i važnih detalja, uočavam bradavicu na lijevom prstenuku. E mal u Zagreba postavlja pitanja o teološkoj disciplini, nam siguran da utjahnost to jest, ali mislim da zajednički rad jest teološka disciplina. U smislu da je Bog za mene zajednice ljudskih bica koji rado zajedno. Mislim da gledanje tih zvezdanih dajla može biti teološka disciplina u tom smislu da je u kazalištu publika zajednički uključena u meditaciju televi vrtiti da postaje djelom tog rade svojim razumijevanjem. Na rubu smo neuspjeha i nesporazuma i nerazumijevanja, a to su mjesta na koja je mišljeno da uđe Bog. Mislim da se duhovni događaji javljaju kada se dosegne znarije, koje ljudima dopušta da tih sjede i slušaju dok se ne pojavi misao. U Pothru tekstovne reference na teološku biblijsku literaturu dolaze iz prijevoda shvata u knjige Acts (Djela) Mehelo Benesa, koj referiraju na Duhovni događaj akustivna plamomih jezika tijekom grupno meditacije. Željajući smo da je se tekst dovoljno vištan da ga se uključi jer se odnosi na crkve.

tanje katastrofe nepoznatima među narodima. Opet, ja ovdje vjerujem da prihvaćanje Boga i Boga skromnim stanjima počinje se zajedničom ljudskom zajednicom. Ljudi podržavaju komuniciranje jedni s drugima, izlaskom i djelovanjem koje prihvata, razumije i čak potpuno razlikuje. Postoje također i jedni drugi teološki vidovi, predanost i posvećenost našemu ljudskom tijelu i našim predstavama, jer mišlim da upravo kroz ljudsko tijelo ostvarujemo svoju povezanost s Bogom i s onim što god Bog jest.

(26. lipnja Marin Blašević, urednik Foksalje, dao nam je pitanja za naš projekt dnevnika. Jeste li ikad razmišljali o istraživanju izvanjskog, fizičkog i verbalnog kontakta, komunikacije, interakcije s publikom? Jeste li vođ raditi na toj "granici"? Kada ljudi bučno odlažu s vaše predstave i zalupa vratima, kakvu vrstu "otpora" doživljate? Što bi se dogodilo kada bi se netko od vas zamerio da je njemu da prekine izvedbu i uzvikne: "možete li mojim Vas nestati bez tolike buke?", ili čak "možete li to napraviti malo glasnije", ili "bpoštenije što namo izveli VALGER za vas"?)

§

U predstavi imam jednu repliku, kažem: Na svijetu postoje prava djeca. U jednom trenutku predstave malo djeteta on ustaje i skloni se i stavlja ruke u vodu u kupaći je stajao moj kostim. Naumijala sam joj se, željela sam se njome pozabaviti, uključiti je u predstavu, mišlim - da je bila uključena u predstavu, ostavila bi moj kostim na mlu. Puhnuo sam u automatsku trubu, ona je ostavila ruke preko ušiju, vratila se na svoje mjesto i gledala ostatak predstave.

**Petak, 29. lipnja
48: Lin - 12 rođenica
50: Matthew - 12 rođenica
51: CJ - 5 rođenica**

1972. godine pohađala sam jedan semestar plesa na Sveučilištu Oregon i ples. Nisam mogla pravno napustiti mi i nisam mogla oponašati i uvoditi složene plesne sekvence na satovima središnjeg studija suvremenog plesa. Balde Carwright
1984. godine vidjela sam ansambl Pino Bausch na festivalu Olympic Arts u Los Angelesu. Bila sam hipnotizirana osobnim, inventivnim stilom svakog izvođača, raznolikošću fadskih tipova, razlikama u godinama i mnoštvom materijalnih jezika.
1998. godine dala sam šaljivu danova Good Islanda plesne sjednice izmijeniti na predstavi Pino Bausch. Zahvalila sam od njih da skinu pokrete i dodu s tim materijalima na probu.
2000. godine gledala sam probe naše predstave U mom je srcu potres. Bila sam hipnotizirana neuspjehom Brana, Karen, Marka i Matthewa da izvedu animiranu verziju konceptualne Pino Bausch. Ono se da svaki od njih pokušava ostvariti pokret koji nadilazi njegovo/njezino tijelo dok zapravo izvod pokret iz vlastitog tijela - proces istodobnog autočinjenja i otkrivanja drugih izvora. Svijetla mi se obje da nikad nećemo to pokrete izvesti ispravno, da smo na svoju postavu pogrešku. U nemogućnosti da uspijemo dobiti smo zamuckivanje. Dobili smo naposljetku. Dobili smo nestabilne mogućnosti.

§

Za otpor nasilju dječaka, preznošnost, za otpor nasilju rata, usporenosti. Napokonost u prostoru postaje napokonost u vremenu, motorizacija postaje zaborav, sjećanje promeni zasto.

Premda bismo, vidimo je kao kroz teleskop
Nema utjeka u odgovorju ljud. Tamo gdje oni već jesu
Rasporedi cijelu u dijelove, rasporedi dijelove u odjeljke, rasporedi odjeljke u trenutke. Strukturiraj trenutke, pažljivo dopunjavaj prikladne pomake. Usavrši otkr tako da on može sadržavati slučaj. Imamo dva nacina povezivanja: usustavno (umjetničko namjerno) i vanjsko (umjetničko pojavno). Htjelo je iz svakog djelovanja ostaviti otisak na mentalni kontinuum. Tamo ono ostaje u potonjajalatu dok ne napušta ne povoljne uvjete za sazrijevanje i tada se budi i proizvodi učinak odgovora. Ili iz dvornog akcija. Primjeniti strukturu (matematiku) na supstancu koja joj se opire (ponašanje). Otkrivanje dimenzije poznatog, mena ruka i blagolov. Kao kada, u uzaljubljenjem, konstatujemo ovnu z beskonačnih pojedinačnih točaka, ostavljamo polovicu godine, mjesec lipanj je za nas. Svaka frakcija, jedna razlika.

§

U razdoblju prelaza smo, odni su ljudi teško uveći
Kako pada noc, kući se prebava u tamu.
Sotnja nakon večere s Karen
Umor je u našem kostima
Mali i razgovor dolaze sporadično u glavnom smo tri

(Dana 30. lipnja Sergej i Nikolaia Prizak, članovi plesne skupine Bad Company, dani su nam pitanja za naš projekt dnevnika:
Zašto, među svim koreografima, Pina Bausch? *Kako ste pristupili koreografskom materijalu uzetom iz, kako sam ja shvatio, nekoliko koreografija Pina Bausch? Nista moglo uključiti sve u svoju predstavu, pa koji ste onda interij imali?*
Kada odaberete, kako se odnosi prema građ od tog trenutka nadalje?
Jasno je da je jedna od početnih točaka vašeg rada uvijek autobiografski i individualni, ali događa li se ikada suprotno, u smislu da grade iz predstave počevši osvajati vašu autobiografiju, i kao takve možda ude u vašu sljedeću predstavu?
Postoji dojam da "slučaj" igra bitnu ulogu u vašem procesu rada, iako se on sam uopće ne pojavljuje u predstavi, ispravo suprotno...]

Subota, 30. lipnja
 52: CJ - 12 rečenica
 53: Karen - 12 rečenica
 54: Lin - 6 rečenica

Katrina Horns - Tender
 Instalacija u The Sparancom, Chicago

Mogu li jesti što?
Mogu li jesti memo?
Što se zbiva s hranom u meni?

instalacija koju može gledati samo po jedna osoba

Dobiti prostor samo za sebe, javni prostor dan jednoj osobi na neko vrijeme. Izgleda kao njena priroda i provokacija. Odnos jedan na jedan s instalacijom, dva prostora instalacije. Nema drugog s kojim bi se bilo u odnosu, s ležbi bi se stvarala veza, prema kome bih lozno sebe, s kim bih djelo ikakvo instalacija, makar samo putem pogleda.
 luminaija srednjeg žižčanog sustava, prozornost, svjetlost. krhkost odjekuje x-zrakama. naglova video projekcija, gumirani betoni, užoština struktura poda.
 Kako se prostor može opuniti sedesnošću? Srećto svjeka sugrija bđjenje, začušnicu.
 Otkrivaju li x-zrake zdravlje ili bolest?
 Kako da bih bolestan kad budem mlad 50? 60?
 Šabloni da uopći bđjenje, bolest

5

Gledatelj se zapitaje o ulazi publike u predstavama: Gledatelja i o trenutima kada se čini da izvedba gledaju u publiku.
 U The Sea & Poison posebno sam istakla gledanje u publiku, u tom trenutku nešto se o pogledu oči u oči sa sjednoma, morala sam postići kontakt očima. U nekim drugim trenucima bitno je ne probiti membranu koja okružuje predstavu i otkriva njenu kinu.
 U U mom je srcu potres. s publikom koja predstavu okružuje sa svih strana: 1) gledatelj preuzima rizik da postane objekt pogleda, 2), publika postaje jednako tako svjesna svojih osjećaja kao i same predstave kada je se gleda.
 Mi smo samo ljudi u istoj prostoriji. Malo djele na razumje predstavu na isti način kao odrasla osoba, i buduć da ikakva imaju toliko snažan utisak na djecu, osjetila sam da je uistinu dala joj potpuni smjehom. Šta mi vidmo djete - ono je, zajedno s osjetljivom publikom, dio predstave i vanjsko se svi bolje osjećamo ako nje živimo za netolerantnu predstavu. Trenutak koji je u djelu je najvrijedniji trenutak. Taj trenutak stvaraju prisutni ljudi i na ne neki nezvjestan način oni koji nisu prisutni.
 Telefon je zazvonio u publici, telefon jedne žene je zazvonio i ona ga je uključila. Budući da smo svi tako blizu, svatko mora prići taj događaj, ne može ga se ignorirati. Nekoliko sljedećih trenutaka bilo je spurljeno pokretima mnogih ruku koje pokušaju u džepove i torbe za telefonima da bi ih uključili.

6

Vocer je topia
 U Chicago, u mom susjedstvu, ljudi sjede na vratima.
 Nekto stalno udara koferaljskim loplom.
 Stalni ritam, poput ritma kojeg nosim iz Zagreba gdje smo oskaki u školskoj sportskoj dvorani na košarkaškom dvoristu, a minilno misleće je vani, po dvorišnom betonu, udarilo košarkaškim lopatom, opet i opet.
 To je samo uspomena.
 Poput ptice, ne otkriva trag svojih kleta dok leti

555

Prijevod: Marijana Hamašak

Napomene o izvorima:

- 2: referenca 1 - *Give My Regards to Eighth Street* - *Collected Writings of Morton Feldman*, ur. R. H. Friedman, str. 13, Exact Change: Cambridge 2000
- 9 - "Iznostit je sadi da naja budućnost, anostitost je dika od dika" - *Joy Division: "Heart and Soul" - s albuma Closer*
- 13: referenca 8 - *The Demons*, Harrold van Goddard preć. R. S. C. Wrosten, str. 180. Sun & Moon Press, Los Angeles, 1992
- 13: referenca 10 - *Verma - A guide to recent architecture*, ingred. Melling Akins, str. 193, Epress, London 1996
- 23 - *The Language of Inquiry*, Lyn Hejinan, str. 209. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2000
- 52: referenca 2 - *The Language of Inquiry*, str. 277.
- 52: referenca 10 - *Give My Regards to Eighth Street* - *Collected Writings of Morton Feldman*, str. 32
- 55: referenca 3 - *Give My Regards to Eighth Street* - *Collected Writings of Morton Feldman*, str. 21
- 55: referenca 12 - *Give My Regards to Eighth Street* - *Collected Writings of Morton Feldman*, str. 32
- 40: referenca 4 - *The Demons*, str. 16
- 40: referenca 11 - *The Demons*, str. 147, 153
- 40: referenca 12 - *The Gold of Poetry*, Lyn Hejinan, str. 123, Sun & Moon Press, Los Angeles 1994
- 40: referenca 1 - *The Gold of Poetry*, str. 127
- 40: referenca 3 - *The Gold of Poetry*, str. 125.
- 50: referenca 8 - *The Noble Eighth Path - Way to the End of Suffering*, Bhiku Bodi, str. 20. Buddhist Publication Society, Seattle, 1994



Photo: Sig Strieg

Utopija dolazi iz slobode da se bude hibridom

Ong Keng Sen, theatre director
razgovarala: Agata Junku

Ong Keng Sen, šezdesetogodišnji kazališni redatelj iz Singapura, trenutčno je jedan od priznatih umjetnika s Dalekog istoka u Evropi, a svakako se ubraja među hejngaldanijce. Po formalnom je obrazloženju pravnik – a postdiplomski studij na temu azijskog kazališta završio je na New York University. Prepoznat zahvaljujući svojem interkulturalnim projektima i fazi da festivali nisu smotke novih proizvoda, već mesta novih konverzacija, drugu godinu za redom kurator je trinacionalnog i interdisciplinarnog festivala In Transit u Berlinu. Ovog proleca u Beču priprema i režira projekt inspiriran sudanjem Slobodanu Miloševiću, što je i bio neposredan povod njegovu dolasku u Zagreb. Akcija Fiskalije organizirala je predavanje u sklopu kojeg je predstavio dio svojeg kazališnog rada na temu kulturalne hibridnosti Azije.

Kada nije na zapadnoj hemisferi, a to je ipak veći dio godine, Ong živi i radi u Singapuru gdje je umetnički direktor kompanije "Theatreworks".

Razgovarano o tome zašto je postao svojevrsni predstavnik umjetnosti istoka i to, kako se u taj ulaz ulazi i analizi i što uopće misli o zapadnom oku, otkuda Milošević u njegovoj radnoj biografiji, ali najviše – ipak o njegovu kazalištu. Dakle, za početak primamo temu i uza specifičnost tzv. azijsko kazalište:

Ong: Na vlastitoj kulturi počeo sam raditi nakon tisućfeta. Za vrijeme studija radio sam dosta na zapadnim klasikama i mislio da je grčka tragedija, dakle zapadno kazalište – najbolje kazalište. Onda sam se priključio kompaniji "Theatreworks" gdje je dij bio napraviti novi rad o Singapuru. I to je bio mali šok za mene. Najviše mi da razmišljam o tome što je moj vlastiti identitet i kako bih trebao napraviti rad koji govori o nama, sada i ovdje. Pokušao sam za početak eksperimentirati samog sebe. Jer kao urbani Kinezi u Singapuru – kojemu je prvi jezik engleski – shvatio sam da nisam baš mnogo vezan uz priče svojih roditelja i predaka. Stoga sam mnogo eksperimentirao, pokušavajući naći naše skrivene priče, kao i naše skriveno prapodno tijelo, potisnuto urbanim, socijaliziranim tijelom. Pokušavajući se vratiti nekom našem ranijem tijelu, krajem osamdesetih godina i početkom devedesetih, mnogo sam radio na kineskoj operi i tai-chiju, primjenici. Počeo sam proučavati tradicionalno kazalište, vraćajući se tradicionalnom načinu priča i priča. To je vrlo zanimljivo jer u tradicionalnom pričaju priča postoje mnoge dramaturgije koje su zapravo izuzetno suvremene, nove, i to me stalno zanimuje. Uvijek kad se posvetim vrlo starom materijalu – našim novim načinima i dubokim konceptima. Smisao procesa eksperimentiranja je dakle vratiti se starom, ali staro je zapravo u mnogo aspektata novo.

F: Širi zahvat eksperimentacije započeli ste u New Yorku 1993. godine. Koj je bio poticaj tome?
Ong: Išao sam u New York studirati azijsko kazalište. Što je dosta bilo kontradiktorno, jer tamo se azijsko kazalište podučava na engleskom. S druge strane – bio je to najbolji način da studiram principe azijskog kazališta. Kao stipendist Azijskog kulturnog savjeta u New Yorku i još četiri fondacije, susreo sam mnoge azijske studente. Bili smo dakle bili tamo, ali jedni o drugima nismo



Decades of Flowers in the Mirror
Photo: Henrik Lau

znati zlost, a vrlo malo. Ocjedilo sam da dosta hitno trebamo početi tražiti nove odnose i veze među nama samima. Shvatili smo da nam se dogodilo nešto kao histerija djetom - američkom je evropskom, to možete vidjeti vrlo često u holivudskim filmovima, ali to na neki način - manje vidljivi - postaje i nas ovaj - naš. Ocjedilo sam da je potrebno neka lica okrenuti Aziji, radje nego da gledamo prema Americi ili Evropi.

F: Iz te ideje, odnosno namjere, nastao je "Letacci circus" ("The Flying circus"), interdisciplinarni kulturni projekt koji je trajao šest godina, a po njemu ste i postali poznati u Zapadnoj Evropi i Americi.

Onp: "Letacci circus" bio je izvajveni laboratorij u kojemu smo tražili kontinuitete kulture. Bavi se se specifično tradicionalnom umjetnošću - rituzima - napravljaču i pregovaraču o njihovim razlozima. Ideja "Letacci cirka" nije bila stvarati umjetnost, već kulturno pregovarati kroz umjetnost. U tom smislu on više pripada građanskim akcijama nego estetici. Imali smo nekoliko različitih pristupa: jedan je bio transnacionalni, ali drugi je bio propitivanje trenjima - bilo kroz politiku bilo kroz intelektualiziranje. Kroz diskurz, ali i kroz praksu. Mi smo praksu zapravo unijeli, a potom postavili pitanja: Mislim da je u "Letacci cirku" bila neka o propitivanju i o kritici, o tome otkud dolazimo i prema čemu idemo. Dakle o prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Bio je to čini mi se vrlo moćan laboratorij kroz koji smo mogli istražiti što smo mi danas i kako se odnose prema prošlosti. U danom vremenu i mjestu: u Aziji koja se početkom devedesetih rapidno transformirala. "Letacci cirku" bio je važan. Mislim da bi bio vrlo relevantan i danas u zemljama bivše Jugoslavije jer se mnogo bavi ekspresom, politikom i performansom.

F: Kada govorite o azijskoj kulturi, ne prignostite orijentalistički azijskih kultura, već tvrdite da je njihova dominantna karakteristika hibridnost. S druge strane, bavite se u teoriji i praksi azijskim kazalištem. Podrazumijevate li pritom neko dubinsko jedinstvo, zajedničko nazivnik azijskog kontinenta, usprkos drastičnom kulturnim kontrastima vidljivim na površini? Je li laboratorij otkrio nešto u tom smislu?

Onp: Za mene je Azija dosta složena od različitosti i to mi je vrlo privlačno. Putujući sam jedan sat avionom naći ćete na toliku raznolikost: jer religije su vrlo, vrlo različite - od muslimanske do hinduističke, preko budističke i kršćanske. Najbliže točka od Singapura - Tokija i Peking - daleko je šest sedam sati leta, a najbliže - Indonezija i Tajland - samo jedan sat. Azija je napunjena na mnogo malih otoka. To je na neki način slično Evropskoj uniji, a u isto vrijeme i nije. Nama ako putujete u Pariz u Poljsku, naravno da je vrlo različito ali religija ima istu osnovu. U Aziji idete u prostoru dalekovu različite religije, načina odgoja i tđ. Ponekad sam tom raznolikosti Azije i

specifičnim kontekstom svake zemlje. Postoje među njima i neke sličnosti, paralele, ali bilo bi suviše jednostavno, suviše esencijalistički reći da ih je mnogo. Recir tako nešto moglo bi nas podijeliti na Eugena Barbu, na neku potragu za izvajvenim spiritualnom bit - osobno ne vjerujem u to preveć.

F: To što vi mislite pod pojmom azijske kulture bilo bi zapravo napitčije i onome što Gayatri Spivak naziva metropolitanskim hibridom...

Onp: Da, definitivno. Urban centar Azije - kao jedilište najvećeg dijela te kulture - svakako odgovara tome. Međutim onog što me najviše zanima - a to su kontinuiteti povijesti, tradicije i kulture, ali i prekid - ima i u malim gradovima, u tradicionalnim kontekstima. Upravo sadi radim mnogo projekata u Laosu, u vrlo malom starom gradu Louangphabangsu, ali unutar njega nalazite toliko mnogo jaza između mlađih i starijih ljudi, primjerica. Obično misle da to postoji samo u internacionalnim gradovima, ali je i u malim gradovima isto. Mene u takvim situacijama uvijek zanima pokušati zacrtati određene kontinuitete te dovesti u kontakt različite kulture i rubne grupe.

F: Azijska kultura je - koliko god specifična - ipak u prirodoj mjen impregnirana zapadnoevropskom kulturom...

Onp: Na možda više nego urban kontekst koji ne uključuje McDonalds i Subway. Danas su konzumerizam, naravno, posljedice je globalizacije, internacionalizacije i tđ, no fundamentalno je što je vezan uz temeljni čovjekov instinkt: želju da oće nekamo i nešto kupi odnosno posjeduje nešto što bi podiglo njegov status, a nešto što je naprosto prekrasno. To povezuje sve metropole na svijetu, ali i male gradiće. To je u svima nama. Ponekad smo kapitalizmom, bez obzira na to gdje smo.

F: Ima li alternative tome, naime kapitalizmu?

Onp: Mislim da je važno da ne te pitaju odgovaraju ljudi koji se to čine. Grad Louangphabang stoljećima je preživljavao bez McDonaldsa i tamo često susrećemo kunete sa Zapada koji mi kažu kako bi se to stari pristojstva trebala imati onoma što je bila. Naravno, osobno bih bio svesniji da je tako, ali važno je pitati lokalne ljude što žele da njihov grad bude. Mislim da mi ne mogu nametati što mislim da bi oni trebali - i ne bi trebali - imati. Na kraju krajeva: u Singapuru i Hong Kong stoljećima su preživljavali bez kapitalizma a sada je to počelo nemoguće.

F: U svojim predstavama simulirano i eksplicitno koristite elemente različitih tradicija i spajate različitog respektive kulturne kontekste. Dosta hibridno...

Onp: Na to mnogo utječe činjenica što sam ja Kao Singapurac živim u multirasnom kontekstu. Singapurska populacija je 75% kineska, 10% muslimanska i tđ, malezijska, 7% indijska.

3% čine Euroaziju – mjestom s portugalskim, nizozemskim i britanskim knjiu. Budući da sam odrastao u multiracijskoj zemlji gdje ustavna prava štite različite religije i jezike, osjećam se naviknutim raditi u situacijama u kojima je mnogo različitih kultura. Pokušavam se dakle i unutar vlastitoga rada ne baviti samo jednom kulturom. Čak i u mojoj prvoj predstavi – predstavi o kaskadnoj – kineskoj kulturi dolazi u evropskom muzikom i s koreanskim i azijskim vjervanjima. U kasnim devedesetima odlučio sam koncept istraživanja je mešavina kultura gurski daleke i dalje. Vjenčam da kazalište treba reflektirati nastupu hibridnosti u našem svakodnevnom životu. Zbog toga mislim da je na potpuno važna nad hibridnost ne samo umjetničkih forma, već i kultura, jezika. Tada hibridnostu na pozornici stajebama također teškoće, kompleksnost i traumatičnu bivanja hibridnim. U Dazdimoni je dosta bilo nje o toj traumi. Živjeo s mnogo različitih kultura nije ni ja. Čak i ako pokušavate biti citovani, patite od traume pokušaja zapad nekog života. Unutar vas samih uvijek postoji vrlo pravih ljudski instinkt koji govori: "Onaj drugi je različit od mene i ja ga ne volim". Zapravo, življenje uključuje užitek, ali i traumu. Moj komadi se vrlo često bave tom konfuzijom, a traumu, bivanja u miješanoj kulturi.

R: Kružna digresije. Hibridnim kontekstima na Zapadu se devedesetih dosta bavio Peter Sellars, koji je u kazalištu postavio koncept tzv. interkulturalizma. Taj koncept – za razliku od interkulturalizma što ga je prakticirao primjerice Peter Brook – pretpostavlja prožimanje, sudjelovanje kultura, a ne puko slaganje ili posudivanje...
S: Sellars ga je realizirao uglavnom jukstapozicijom kineske opere i suvremenog zapadnoevropskog teatra. Pretpostavljam da potcijelje njegove predstave. Što mislite o njima?

Oni: On je očitio pod velikim utjecajem Amerike. Amerikanci su, a američka populacija se u zadnjih pedesetak godina dramatično promijenila, ona je sad interkulturalna unutar samog kontinenta koji je vrlo velik. Toliko ljudi dolazi tamo – utjelovlje ljud koji su američki zbog holokausta, oni koji su došli u New York jednostavno u bolji život, iz Poljske, Jugoslavije itd... Sellarsov je rad bio o tome, o tom interkulturalnom unutar Amerike i New Yorka. Ali jedna od stvari koju, osjećam, nekada nedostaje njegovu radu je određena ljudskost. Mislim da je u interkulturalnom ovisak posrednik, a ljudsko posredništvo uključuje strast i želje kao i krv i moć tog interkulturalnog i interkulturalnog ljudskog kontakta. Sve smo mi produkt svojeg vjerovanja, svoje kulture i prostora, pa tako i Sellars. Ali možda da ponekad radi iz neke konceptualne baze – političke konzičnosti i neke drugog – koja nije nužno duboko ljudska, humanistička. Naravno, svi balansiramo između te dvije krajnosti, naročito u kazalištu. U suštini je umjetnička jedinstveno bit posve konceptualan, ali u kazalištu se bavite živom prisutnošću, živim ljudima.

F: Više predstave često se bave temom kaskacije. Ta arhetipska tema danas je naravno transferirana u društveno-politički kontekst azijskih zemalja. Ipak, što pritom točno mislite?

Oni: Društva se uvijek temelje na kaskaciji. Njih imamo upravo zato što kaskatiraju ljude. Primjerice u skladu s rodom, kao što je to slučaj u azijskim društvima. Mnoge tradicionalne umjetnosti izvode su muzičano ovisnosti u ženi u Indiji, naravno, gdje se vjerovalo da su žene nečiste pa su vjerna mustracija i da zbog toga ne mogu ići u храм. Zato im je negirano pravo svadbe, sudjelovanja u znanju i samoznanju i u umjetnosti. Kaskatirao, dakle, ljude da bi se oni ponicali. Kako treba i da bi pripadali društvu. Kaskacije se provodi na linijama roda, na ekonomskim linijama, kao i intelektualnim... Kad sam radio komadi o Laanu, to je bilo o patrijarhalnom društvu. Traim dakle utopiju, utopiju koja dolazi iz hibridnosti, što je totalni obrat od tipičnog vjerovanja u to što utopija jest izvorno, naravno, utopija dolazi od calosce i autentičnosti, a sve što nije čisto je baštinom, dakle nije utopija i mora biti uništeno. Po mojem vjerovanju utopija dolazi u skladu da se bude nešto, da se bude hibridom. U tom smislu bi hibridom za mene značio otpor kaskacije čija je svrha da vas čezne tako da se prilagodite kultu. A ako ste hibrid, ne prilagođavate se ničemu, kašnju, već mnogim različitim kulturom. I se upotre u prilagodivati. Kaskacije je mehanizam po kojem društvo funkcioniše. Ono vas kontrolira i čini od toga da budete previle hibridi. Za mene je dakle i hibridnost utopija.

R: Pretpostavljamli kaskaciju kao univerzalni fenomen, kao podlogu svojih predstava često ste uzimali Shakespearu. Za Kralja Leara izgovili ste da nijedan jezik ni kultura ne mogu kompletno razumjeti tu tragediju bez prevoda. Kako ste to u praksi i zašto upotre Shakespearu?

Oni: Zapravo sam svoj interkulturalni rad kao unisan odgovor Peteru Brooku. On je uzao Mahabharatu i pretvoro je u neku vrstu Shakespearuškog drama. Tako je je univerzalizirao taj zapadni publiku, pa su tako svi izvodili – čak i ako su bili iz Indije – govoreći francuski i engleski. Napravo sam dakle Kralja Leara kao odgovor. Uzao sam Shakespearovu dramu i napravio azijski mit. Taj vjerza Leara bio je gotovo azijski priča. U njoj je svatko govorio svoj jezik. To je bio potpun obrat u odnosu na prevajanje Mahabharate u Shakespearu. I moj direktni odgovor hegemoniji i moći Zapadne Evrope da uzme nešto u što kojeg djela sujeta i – peradi. Kada sam radio Dazdimoni – još jedan predstavu koja je govorila o namu koji prevajamo Shakespearu u grupi sam nasao gotovo potpuno energiju za taj prevajanje materijal. Ali nije to viso bio prevajanje lika da bismo ga prihvatili, već da bismo osluškali s njim, tako da glumac izlazi na površinu. Toliko smo isli i razli se da smo mogli razbiti kultu, pa su moj radovi sve više i

vise Shakespearu ostavljali za izbor. Konisti smo ga da napadamo, da pokušamo alternativu. Dnas nas se on više ne tje je sada pramo o svojem sadržajnoj pričama, kao ljudi kao izmisljeni svijet. Loptice Shakespearu se – rekao bih – isplati. Ona je bila svojevrsni odgovor na pravo vremena.

F: S obzirom na to da ste proklamirali Sellarsa i Brooka, bilo bi zanimljivo čuti što mislite o jednom važnom redatelju koji se na svoj način također bavio apajanjem izotika i Zapada – naravno, mislim na Roberta Wilsona.

Oni: Mislim da je Wilson bio majstor svoga vremena, sedamdesetih godina. Nekako je bio apodiktan segrešiti i stvarno kazališni prostor pretvori u nešto što ima više u vizualnom umjetnosti, u nešto što je obvelo mnoge arhetipske slike. U tom smislu mislim da je bio dosta progresivn svoga vremena. Ali danas, osjećam da je zaglavio u postavljenju sebe i svojih formula. Vjerojatno treba pronaći novu energiju. U kazalištu acemdesetima, koja je njegovalo povrtak naturalizmu još od šezdesetih vremena, on je ponovno svoe svojevrsni formirao. Ali kao taj formalizam pronašao smo svoje arhetipske slike i perspektive. To je bila točka prekreta u sedamdesetima i zato je Wilson bio knuclan. Otkrnuo nas je onome što je arhetip: unad individualnog poziranja i emocija. Dnas je u kazalištu prisutan vrlo jak povrtak individualizmu, a naročito u vizualnim umjetnostima. Tragedija je umjetnost, i ekspresija, moćda bide u tome što nepotrebno demoi kroz krugove posvajanja, prevajanja, transformiranja od. Postoji dosta krug – prvo je neki podaci, transformacija, nalazanje novog zročenja, ali to u vremenom opit posaje formula koju treba razbiti. Mislim da smo komistino u zamo kruga ekspresije.

F: Posljednjih godina bavite se tekoviznim dokumentarizmom. Jedan od zanimljivijih je onaj – premijerno izveden na Šveučilištu u Yalu 2001. godine – koji se bavi genocidom u Kimbođu. Polo Pota. Za taj je žanr studij prava značilo mnogo više od obične biografske crtice...

Oni: Mislim da su sv umjetnici formirali kontekstom i svojim povijesku. Ja sam dosta formiran činjenicom da sam školovani kao pravnik. Zbog toga mnogo mislim o lemaima kao što su primjena ljudska prava. Kada je neč o dokumentarnom performansu, tu je mnogo stupnjeva. Prošla godine sam na "In Transit" festival u Berlinu pozvao pet različitih radova koji su se bavili dokumentarnom. Primjerice, neki su umjetnici samo koristili materijal i sve sami izveli, a neki su kao jednog izvođača imali "prvu" osobu, i glumice koji su igrali ostatak. Osobno me najviše zanima najekstremiji i najizazoviji stupanj dokumentarizma, gdje komadi kreiraju ljudi koji su živeli tamo. Prtamo mi nije bitna autentičnost, već osjećaj da je tu neč o razaznanju impotenije današnjeg kazališta. Upravo zato što mislim da je danas kazalište



Workhorse Alicia
Photo: Henrick Lau

kužirno Vinđugo. Jer danas je pojava protesta bez sklova. U Srednjoj istočnoj Evropi o NATO-u: No action, talk only. Danas je angažirani - NATO. Pa i u lokalitetu. Željo volim angažirati i uključiti "provi" ljude. Tačnije neću vrstu realnosti koja bi uništila implanaciju kazališta. Neki ljudi to vide kao kazalište zajednice, kao političku akciju ili kao estetski performans, ali mislim da postoji način da nadamo se i korigujemo i prijedamo u neku vrstu horizontalnog prostora. Uvijek me zanima provajanje materijala da bismo pomogli neka govornici o nama samima.

F. Već slijedeći doku-performans isplaniran je izlaskom sudenjem Miloševiću, a ti si ga realizirao avdeju proleđe u Beču. U obje će sudjelovati i umjetnici iz zemalja bivše Jugoslavije. O čemu je riječ?

Org: U sudenju Miloševiću zanima me prevajanje tog materijala da bih govorio o nadležnosti prošlosti Beča, promjene. Sve je materijal podizati za privlačenje i za određene ogledale prema sebi. Naravno, da radim ali taj rad u Zagrebu, napravio bih ga drugdje nego u Beču. Mada mislim da je i ovdje mnogo toga nezrešenog, da mi mnogo stane koje se ne usudi otvori. Zbog osobne odgovornosti ili strahovlade - nije bitno. Ali to je dala mi dubok problem. A jedino konfrontacijom s tim temama dolazimo do sva stvari. Zanimljivo je kako je to Njemačka radila - kroz vrlo dubok razgovor i neprestano propitivanje što je učinjeno, ona je uspjela ući u neko drugo vrijeme i prostor. A oni mi se da Kambodža, primjenak, nije. Čak ni zemlja bivše Jugoslavije nisu sposobne doći do te točak jer je sž problema još uvijek negiranje onog što se dogodilo. Zbog toga mnogi ljudi u kojima sam prdao u Zagrebu - u Beogradu, kasu da očajuju da je situacija vrlo kriva i da će problem na neki način utrliti na površinu, vratiti se, ponoviti. Kao sudac odjećam da imam neke perspektive kojima mogu doprijeti. Možda neam važni nacionalizam, što da mi omogućiti da kazati neke stvari. Ali u isto vrijeme svjestan sam da sam sudac. Riječ je dakle o toj tenziji bivanja unutra, ali i vani: što je dobna tenzija. Nacionalizam je vrlo jako oruđe. On vam govori da morate raditi ovo ako ste dobar Hrvat, a ono ako ste dobar Srbin... To nia oruđe može kaznjati od činjenica da smo ljudska bića.

Planiram projekt s njemačkim glumcima jer mislim da želimo govoriti i o njima, ali planiram i neku vrstu biblioteka u kojoj bi sudjelovali sarajevski, zagrebački i beogradski umjetnici. Ali, kao što sam rekao, riječ je zapravo o stupnju "kvalitativni" nad materijalom. Može biti samo biblioteka gdje se prikazuje video, ali i potpuno novi, predani projekt. Moja je ideja da to bude biblioteka u kojoj imamo angažman, ali i "kvalitativno". Htio bih zaista jednu strategiju otvorenosti vrata kojom bih okupio umjetnike iz ta tri grada da se uključuje i angažiraju u priču o tome. Kada mi umjetnici kažu "ne bavim se tim temama", "želim govoriti o sebi", "radim nešto vrlo osobno i to nama vaze s

političkom", osjećam da se radi o nekom dubokom posudniku, neproštom, sukobu

F. Zašto baš Milošević kao inspiraciju?

Org: Za mene je Milošević vrlo zadržavajući koncept, nemamo. Ali ovdje je riječ o kultu ličnosti. I "osudi heroga". Ovdje ne govorim o ljudima iz centara velikih gradova, već o tzv. običnim Srbima, onima koji su bili i terorizirani i privučeni njima, i time što je on protivio, propagirao - što je bilo u Hrvatskoj. Te su ličnosti zadržavajući ali karmatične. One su propagirale, prodelele moć i ljudi su je kupovali. Ima nešto u modi koja ljudi žele doći i je zadržati. Pijam se što je to u judaizmu da želimo kupovati tu moć, sudjelovati u njoj, i na taj se način osjećati sigurnost. To je u svima nama, uključujući i mene. I ja želim biti s ljudima koji mogu moć a ne a kasama. To je prva ljudska reakcija i zbog toga, konačno, komad istražuje moć i našu privlačnost njome.

F. Često ste i doslovice blizu centara moći. Zvijezda ste međunarodnih vesikobudžetnih otvornih festivala, zahvaljujući čemu i jeste u mogućnosti realizirati svoje skupe produke... Kakva je njihova recepcija na međunarodnoj sceni, a kakva u Singapuru? I u kojoj vas myen subvencionira matična država?

Org: Mislim da je tu mnogo ironije. Na jednoj je strani festival konceptualno prigao festival, ali na ne razumju u čemu taj rad dubinski jest. Krozim dijelom svjeta treće stvari koje prepoznaju u formulama "to, to je kao Wilson" i "to je kao Gage"... Mislim da festival na du duboko. Oni traže kvalitete. Ali je u isto vrijeme njihova ironija u tome što preuzimaju rizik koji u lokalnih gradova ne mogu doprijeti. Ili u tome što vam s jedne strane dopuštaju da budete mnogo širi, da odete dalje, ali vas uključuje u zemlju svoje formule. S druge strane, ako radim predstavu u Singapuru, od mene se očekuje da govorim o tamošnjim temama - o cenzuri i o tome što vlada radi danas. Komad o Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini je malo publika. To je vrlo važan dio svjetske povijesti, ali običnog gospodara i gospođe iz Singapura to se ne tiče, njih se tiče politika, ekonomija i silno. U lokalnom kontekstu, dakle, imate slobodu biti to što jeste, ali ste uključeni u zemlju činjenicom da ste ograničeni ovakvim temama. A sad se odgovorom direktno na pitanje. Singapur nije zemlja blagostanja u odnosu prema umjetnicima. Tamo vlada neka megalomanija socijaldemokracije i američkog načina mišljenja. Većina kazališta tj. umjetnika subvencionirani je s 10-15% tamošnjeg budžeta. Moja kompanija ja, doduše, jedna od nekoliko najbolje subvencioniranih projekata u zemlji i dobiva možda 25% budžeta. A ostalo ovisi o našoj sposobnosti za fundraising.

F. Ne osjećate li se ponekad - bez obzira na subvencioniznost projekata i vaš osobni odmak od sustava hegemonije - ipak kao-čam Zapada? I ako da, kako se nosite s tim?

Org: Tu je neprestano preputa to dvojako, dvosmislena pozicija - prodajete i se li me-nejete situaciju. Pri tom možete samo pokušati biti odgovorni svojoj svijesti, a s njom se možete angažirati samo kroz kroz stinu, vrlo duboko, autorifileksiju. A ona vam treba pomoć da se pitate što možete učiniti unutar političke u kojoj jeste, kako je možete iskoristiti da biste preneli neka od današnjih pozicija mod. Pitanje sam da budem kušao jer Zapad zanima što imam ponuditi, a što je različit od zapadnoevropske perspektive. Ali kada dodam na te pozicije, pitam je nastavljan i izazvati hegemoniju i boriti se za različit perspektivu. I se naprosto opustim. Morate dakle zauzeti poziciju i onda ih privući. Naravno, možete to raditi konfrontacijom, kroz pregovore ili kroz velikodušnu razmjenu, interakciju, networking i silno... ne mora to biti "seadeeseeesam tipova ispisivanja". Ali mislim da sve vrijeme koje provedem u toj dvojnoj dvosmislenoj poziciji - koja od mene zahtijeva odmak od Zapada, Evropa i Amerika, i priroda ove situacije - moram biti vrlo oprezan da ne gozom "ruku koja me hrani", to jest moram učiti u obzir da me često počinju ljudi koji doista žele promjenu. Stoga nije riječ samo o forsiranju neke situacije, već o tome da moram pregovarati. Uopće, mislim da to naglašava stvar u dvadesetima. Još je rano reći što je dvadesetipno stoljeće. Ali dvadesetipno - kojih sam je produkt - bilo su o pregovaranju, odbijanju konfrontacije, bio je to vrlo proces različitih pregovora. Moje aspekte perspektive i moj background, podržavaju taj proces za koj treba vremena. Ne možete napraviti revoluciju, ali možete a višimom, erodirati moralna, vjerovanja mainstream kulture. Mainstream kultura postoji poput monolitnog dga, poput stjenj, ali mu polako - kao što sam rekao - možete erodirati. To znači da morate kreirati kontekst u kojemu drugi ljudi mogu nastaviti i unaprijediti vaš rad.

Utopia comes from the freedom to be a hybrid

Ong Keng Sen, theatre director
interviewed by: Agata Jurku

Ong: I started doing work about my own culture after the university. While at the university I was doing a lot of western classics, like Greek tragedies, and I thought: that the Western theatre was the best theatre ever. Then I joined the theatre company called Theatreworks, whose aim was to make a new kind of work about Singapore. And this was a bit of a shock to me. It really made me rethink what is my identity, how should I do work which is about us, here and now. And so I started trying to excavate myself. Because as an urban Chinese in Singapore, speaking English as my first language, I realized that I was not very well connected to the stories of my parents, of my grandparents. So I did a lot of excavation, trying to find our hidden stories, and also our hidden - natural, body, suppressed by the urban, socialized body. So, trying to go back to an earlier body, in the late 60's and early 90's, I did a lot of work with the Chinese opera and the-chi. I started to explore traditional theatre, going back to the traditional ways of storytelling. And I think this is very interesting because I think in traditional storytelling there are many dramaturgies which are actually extremely modern and new, and this is what I'm constantly surprised by. When I go back to the very old material, I always find very new ways of thinking and very deep concepts. The essence of the process of excavation is to go back to the old. But the old is actually very new, in many ways.

F: You started a thorough research on excavation in New York in 1993. How did the whole process come into being?

Ong: I went to New York to study Asian theatre, which was really contradictory, because Asian theatre was taught in English there. And in a way, this was the best way that I could study the principles of Asian Theatre. I was there on a grant from the Asian Cultural Council in New York and four other fundations, and I met a lot of other Asian scholars. So we are all there but we didn't know anything about each other. Or we knew very little. It really made me feel that this is very urgent, that we have to look at new relationships between ourselves. It was a little bit like realizing that we have been brought up on an American or European diet. You can see it very well in films, it's all over Hollywood, but in a certain - less visible - way it becomes your worldview as well. I felt that it was important to turn back towards Asia, rather than always looking towards America, or Europe.

F: This idea, or intention is the background to *The Flying Circus*, an interdisciplinary cultural project which was developed throughout a six year period, and by which you are known in Western Europe and America.

Ong: *The Flying Circus* was a kind of a laboratory space where we looked at the continuities of culture. We looked specifically at the traditional arts, and rituals, negotiating all these differences. *The Flying Circus* was ultimately not about making art, but about cultural negotiating through art. And in that sense, *The Flying Circus* belonged with the civil actions, rather than within aesthetics. We had several different approaches: one was to train, but then the second was also to question the training - either through politics, or through intellectualisation. Through discourse, but also through practice. We actually destroyed the practice and reinvented it. In that sense, a lot of the *Flying Circus* was about questioning or about the critique of where we come from and where we are going to. So, of the past, the present and the future. I think that the *Flying Circus* was a very powerful laboratory through which we could explore who we are today, and how we relate to our past. So it was at a certain time and in a specific place - when Asia was transforming itself so rapidly - that the *Flying Circus* was important. Something like the *Flying Circus* would also be very relevant in ex-Yugoslavia today, because it deals very strongly with expression and with politics, and with change.

F: When you speak of asian culture you do not acknowledge the authenticity of asian cultures, instead you claim that their dominant characteristic is - hybridity. On the other hand, in theory as well as in practice you are dealing with asian theatre. Do you think that there is some implicit unity, a common denominator, of the Asian continent, despite the drastic cultural contrasts seen on the surface?

Ong: For me, Asia is really made up of difference and this is what is attractive for me. You travel just one hour by plane, and you'll find many differences - because the regions are very very different - you may go from Muslim to Hindu to Buddhist to Christian. The furthest point from Singapore - Tokyo or Beijing - is maybe 6 or 7 hours of flight, and the nearest - like Indonesia or Thailand - is like one hour away. Asia is exploded into many little islands

This is in some ways similar to the European Union, and in some ways not. Let's say if you travel from Paris to Poland, of course it is very different, but the religion has a similar base. But in Asia you go literally to different places, different religions, different clothes and all that... I must qualify that this is the diversity of Asia that is attractive for me and a specific context of each country. There is some similarity, many parallels, but it would be too essentialistic, if we said there are many of them. To say something like that, it's a little bit like Eugenio Barba, like a search for some kind of spiritual essence... I don't really believe in this myself.

F: It seems that your understanding of the concept of Asian culture corresponds, in a way, to what Gayatri Spivak calls the metropolitan hybrid...

Ong: Yes, definitely. The urban centres of Asia do correspond to the metropolitan hybrid. But, what I'm most interested in - the continuities of history, of tradition, of culture, and also the ruptures - that you can find even in the small towns, in the traditional contexts. Right now, I am making a lot of projects in Laos, in a very small ancient town Louangphabang, but yet within this town itself, you find such gaps between the older people and the younger people. You usually think that this gap exists only in international cities. But in small towns it is the same, in these situations, I am always interested in trying to trace certain continuities and to bring these different cultures and different age groups together...

F: Asian cultures - however specific - are still largely saturated with western European culture...

Ong: Today you cannot find an urban context which does not include McDonald's or Subway. Consumerism is, of course, a result of globalisation, internationalisation etc, but it's more fundamental than that - it all appeals to the basic sense in a human being of wanting to go somewhere and buy something, or to own, possess, something which you think would raise your status, or which is simply beautiful. This is what connects all cities and even old towns, all over the world. It's, I think, in all of us. We are attracted to capitalism, no matter where we are.

F: Is there any alternative to this, to capitalism?

Ong: I think it's very important that these questions are answered by the people whom this may concern. The small town of Louangphabang has survived for centuries without a McDonald's and I meet a lot of western tourists who tell me that the ancient capital should go back to what it used to be. Personally, I would be happier if it were not, but it's very important to ask the local people what is it they desire, rather than to impose on them what they should have or should not have. At

the end of the story, Singapore and Hong Kong have also survived for centuries without capitalism, but now it has become impossible.

F: In your performances you use elements of different traditions, simultaneously and explicitly, and bring together seemingly unmatched cultural contexts...

Ong: I think it's very much an effect of who I am. As a Singaporean, I live in a multicultural context. Singapore's population is like 75% Chinese, 16% Muslim, Malaysian, 7% Indian, 3% Eurasian (of Portuguese, Dutch, or British descent). And because I grew up in a multicultural country, where you have constitutional rights to protect various religions and languages, I feel that I'm very used to working in situations where there are many different cultures. So I try to find this where my work, and not to have just one culture. Even in my first piece - the castration piece - you find that there is Chinese culture coming together with European music, and with Korean or Asian beliefs. I decided in the late 80's to keep pushing it further and further, to explore the mix of cultures. Because I believe that the theatre has to reflect this growing hybridity in our everyday life. I feel it's important to find on stage a hybridity, not only of art forms, but also of cultures and languages. But also with this hybridity we explore a difficulty, a complexity and trauma of being a hybrid. In *Desdemona*, it was really about this trauma. Because to live with many different cultures is not heaven. Even if you try to be open, you suffer a trauma of trying to live together. Within yourself there is always this very natural human instinct of saying 'This is different from me and I don't like him'. Living together includes both the pleasure and the trauma. And very often my performances deal with that confusion, or that trauma, of being in a mixed culture.

F: I assume you are familiar with the work of Peter Sellars. What do you think of it?

Ong: He is obviously very influenced by America. He is an American, and in the last 50 years America's population has changed dramatically. It is now multicultural, within the whole continent, which is so big. So many different people coming in - the refugees, the people who migrated to escape the Holocaust, the people who might migrate in search of a better life to New York, from Poland, from Yugoslavia... In that sense, his work is very much about this intercultural within America or within New York even. But one of the things that I feel his work lacks is a certain humanity. In the intercultural, it is the human interference that matters. And that involves the passions, and the desires, and also the blood and the sweat of this intercultural and intracultural human contact. In some sense, we are all products of our times, and cultures, and spaces, and I think he is very much that. Sometimes I feel that he is working from a kind of a conceptual base - political

correctness or something else - which is not necessarily a deeply human base. Of course, we all struggle with that, especially in the theatre. It is easy for the visual arts to be just completely conceptual, but in the theatre you are dealing with a live presence, or the human presence.

F: Your performances often deal with the issue of castration but you transfer that issue into a socio-political context of Asian cultures...

Ong: Societies are always based on castration. You have a society precisely because you castrate the people that live within it. For example, they castrate them according to gender like in Asian societies. Many traditional arts were performed by men - dressed as women - let's say in India, where they believed that women were impure during menstruation and because of that they couldn't go to the temple. Because of that a lot of women were denied the right to perform, or to participate in expression in self-expression, or in art. You castrate people so that they behave themselves and that they obey the society. Castration is made along gender lines, economic lines, or intellectual lines... When I did the piece about Lear, it was about the patriarchal societies. I am searching for a utopia, a utopia which comes from hybridity, which is the complete reverse of the typical belief of what a utopia is. Originally, utopia comes from purity and from authenticity and anything that is not pure is a bastard, so it is not utopian and has to be destroyed. My belief is the reverse - that utopia comes from the freedom to be different, to be a hybrid. In that sense, for me, being a hybrid means resistance to castration. Because castration is about cutting you off so that you fit into a box. And if you are a hybrid, you never fit into any boxes or you fit into too many boxes. I think that castration is a mechanism by which each society functions. It controls you, to prevent you from being too much of a hybrid. So for me, hybridity equals utopia.

F: About the play *King Lear* you said that no language or culture can understand that tragedy in whole without a translation. What is your translation of it and why Shakespeare in the first place?

Ong: I began my intercultural work in a direct response to Peter Brook. He was taking the *Mahabharata* and making it into a kind of a Shakespearean play. In that way, he universalised it for the Western audience, where all the performers - even though they were from India - had to speak French or English. So I did *King Lear* as a response. It was about taking Shakespeare's play and making it into an Asian myth. Actually, if you look at the version of Lear, it is almost like an Asian story, where all the performers spoke their own languages. This was the reversal of taking the *Mahabharata* and making it into Shakespeare. And my direct response to this hegemony and also the power of Western Europe to take



Destines of Flowers in the Mirror
Photo: Henrik Lau

something from anywhere in the world and rewrite it. When I did *Deadzone* - another performance which was about us appropriating Shakespeares - I found that the energy of the group was almost like a natural energy for that appropriated material. But it was no longer appropriating the character in order to rewrite it, it was appropriating in order to rupture it, so that the actor would appear.

Somewhat we were growing so much or developing so much that we were breaking out of the frame. More and more, my works have left Shakespeares behind. Infinitely we were using it to attack, to allow an alternative. And now it no longer contains us, because we now talk about our present stories as people as direct actors. I would say that the use of Shakespeare has exhausted itself. And it was really a kind of response to the times in a way.

F: Can you also comment the work of Robert Wilson from the viewpoint of relations of mutual influences between the East and the West?

Onp: I think that Wilson was in a way a master of his time, of the seventies. Somewhat he was able to transgress, and make the stage theatre again become something that you have in the visual arts, something which opened up many archetypal images. He was a real progressive force of his time. But today, I feel that he is stuck into repeating his formulas, and repeating himself. Probably he should find a new source of energy. In the theatre of the seventies - which was, from Eisenstein's time, about a kind of return to naturalism - he brought in a certain formalism. And through it, we were able to find our archetypal images or perspectives. That was a turning point in the seventies, and that is why Wilson was crucial. He turned us back to what is archetypal, beyond the individual behaviour or beyond individual emotions. Maybe that is a tragedy of art, or of expression, that we are constantly going through cycles of repeating, redressing, transforming etc. It's really a cycle - a certain "task-out", transformation, finding a new meaning - but then, the new meaning is again becoming a formula, which has to be broken again. So, I think that we are trapped constantly in the cycle of expression.

F: Lately you have been dealing with a so called documentary performance...

Onp: I think that all artists are very much created by their context, and by their history. For me, as an artist, I'm very much created also by the fact that I was trained as a lawyer. And I do think about those issues, human rights. In terms of documentary performance, I think there are many degrees of it. When I made "In Transit" festival last year in Berlin, I invited five different works, which were dealing with the documentary. Some of the artists were dealing with it in a very old way - they only used the material and performed it themselves, and some others used the material but had the "real person" as one of the performers, with

actors playing the rest of the roles. I'm interested in the most extreme, or the most austere, degree of documentary, where the work is created by the people who have lived the "theme" of the performance. And when I say this, I'm not talking about authenticity but I feel that it's also about exploding the importance of theatre today. Because I feel the theatre today is very important. It is now seen to be a lot of protest without action. There's a saying in Singapore explaining the acronym NATO: No action, talk only. There is NATO everywhere, in theatre also. And I feel to explode that by the actors who are themselves engaged and involved - the "real" people. I'm searching for a kind of a reality which would destroy the importance of the theatre. Some people say this is community theatre, or political actions, or aesthetic performance, but I see it like there is a way in which we can move beyond these categories into a kind of hybrid space. And I'm interested always in appropriating the material to talk about ourselves.

F: Your next documentary performance is inspired by Slobodan Milosevic's trial at the Hague and will be completed in Vienna this spring. Ex-Yugoslavian artists also participate in the project. Can you describe it?

Onp: With the trial of Milosevic, I'm interested in appropriating this material, to talk about the Nazi past of Vienna, for example. I feel that any material is available for us to appropriate and to turn the mirror to look at ourselves. Of course, if I made a work in Zagreb, I would have made it very differently from what I did in Vienna. And I do think there is a lot of unresolved things here right now, also. There are so many wounds that we do not dare open up. Because of personal responsibility, because of governments' fears. Whatever it was, this is really a very deep problem. It's only through confronting these issues that we come closer to the heart of the matter. The most interesting thing for me is how Germany has dealt with it - through a very deep exorcism and a constant questioning of what has been done: it was able to come into a different time and space. And I feel that Cambodia, or even ex-Yugoslavia, may not be able to come to this point soon, because it is still very much in denial. And because of this, many people that I've talked to in Zagreb, or in Belgrade, they say that they feel the situation is still very fragile, and that the problem will emerge again, come back, repeat itself. As an outsider, I feel that I have some perspectives to contribute. Maybe I'm not bound by the nationalism which would prevent me from saying certain things. But at the same time, I'm also conscious of being the outsider. There is this tension of being inside and outside, and this is a good tension. Nationalism is a very strong weapon. It says to you if you are a good Serbian you should do this, if you are a good Croat you should do that. This weapon can castrate us from being human beings, I think.

I'm planning this project with German actors, because I think we went to talk about them, but I'm also planning to have within it participants from Sarajevo, Zagreb and Belgrade. But as I said before, it is really about the degree of "ownership", it could be just a library with just videos displayed. Or it could be a new project which is created, which is contested. My idea of making this into a library was to deal with engagement and ownership of the material. Because I think it's very easy for these events to happen outside of Zagreb, or Belgrade. It's very easy to say "O it happened there, O it was not about us, we didn't do it. So I would like an open-door policy to encourage artists from those three cities to become involved, and to be engaged to talk about this. One of the things that I feel very immediately is that lots of artists say well I don't deal with these themes, this is not my concern, I make other types of work. I make work which is very personal, and has nothing to do with politics. So, I think that deep down there is a kind of backlash, because there is so much being said about this situation, there are a lot of young artists who say "I don't want to talk about that, this is just boring. I want to talk about myself."

F: Why Milosevic as an inspiration?

Onp: For me, he is a very lightening personality, of course. But it is also about the out of personality. And that's why I say he is a "fallen hero". And here I'm not talking about the people who live in downtown Belgrade, but of the average Serbians who were either terrorised by him, or were attracted to him, and to what he said, what he advertised. It was the same with Hitler. These personalities were fearful but also charismatic, they advertised and they sold, and people bought into this power. There is something about power which people want to reach out to or to hold on to. I am interested in asking what is about humanity that we want to achieve by this power, by participating in it and feeling safe that way. And this is I think in all of us, including myself. I want to be with the people who have the power, and I don't want to be with the losers. This is a very natural human reaction. So, that's why, finally, the people actually experience power and our attraction towards power.

F: You are the star of the international high budget elite festivals and owing to that you able to finance your expensive productions... What is their reception on the international scene, and how are they accepted in Singapore? What is your status in Singapore?

Onp: I think that there are many zones here. Because, on one level, the work that we make is conceptually embraced by festivals, but festivals really do not understand deeply what the work is about. The curators all over the world are looking for things which they recognise - in formulas "O, this is like Wilson" or "O, this is like Cage". In that sense I feel that festivals



Workhorse Afloat
Photo: Henrick Lau



do not go deep. They really look at classifications. And yet, at the same time, the irony of the festivals is that they can afford to take certain risks which let a few local cities cannot. Then, on the one hand, they allow you more width, but at the same time they trap you within their formulas, as well. On the other hand, if I make the performance within Singapore, I'm expected to talk about the issues in Singapore - about censorship, about what the government is doing today. If I made a piece about Croatia, Bosnia, or Serbia... this would find very little audience. This is very important for world history, but as for the average Mr. or Mrs. Singaporean, well, it doesn't concern them - they are concerned about the tax increase, or about the recession, or whatever it is. So, in the local context, you find the freedom to be yourself but then you are trapped by the fact that you have to talk only about the colloquial. Referring directly to your question about how we are financed: Singapore is not a welfare state with respect to artists. There is a mix of social democracy and an American style of thinking. For most of the theatre companies, or artists, the subsidies make up for only about 10 - 15% of the total budget. My company is among those that get the most money from the state, we get about maybe 25%. The rest depends on our ability in fund-raising.

P: Don't you feel sometimes - notwithstanding the challenging nature of your projects and your personal distance with respect to the system of hegemony - that you are being held hostage by the 'West'? If yes, how do you cope with that?

Ong: There is constantly this duality and this ambiguous position - are you marketing yourself or are you redressing the situation. This is something which I feel that you can only be responsible to your conscience in a way. And that you can only engage with it by a very

deep self-reflexivity all the time. And that deep self-reflexivity is how for you to ask yourself what you can do within that position, how can you use it to rewrite some of the power positions today in a way. I know that I am asked to curate, or I'm coming to these positions, because the West is interested in what I have to offer, and which is different from a Western European perspective. But when I get those positions, the question is do I continue to challenge the hegemony and to fight for a different perspective, or do I then just relax. You have to take these positions and then appropriate them. In that way, of course you can do it through confrontation, or through negotiation, or through a much more generous exchange, interaction, networking - and so on... it doesn't have to be '68 types of aggressiveness'. But I do think that all the time I am in this ambiguous or dual position - which requires me to take a distance from the West, or from Europe, or America, but then also to rewrite the situation - I have to be very careful not to slap 'the hand that feeds me'. I have to bear in mind also that I am often invited by people who really want a change. And hence, it is not about just forcing a kind of situation but I have to negotiate this. And I think this is the strongest thing that I feel about the moment. It is too early to say what is the 21st century. But the 90's - which I am a product of - were about negotiating, refusing the confrontation, it was more like a process of gentle negotiation. And hence I think that this is maybe my Asian perspective or background that support this process which requires time. You cannot effect a revolution, but you can erode through time the monolithic beliefs of mainstream cultures. There is a mainstream culture which is like a monolithic giant, like a rock that will stand through time, but - as I said - you can slowly erode it. Hence it means that you have to create a context in which the other people continue and further your work.

IZDAVAČI / PUBLISHERS

Centar za dječiju umjetnost / Centre for Drama Art

Grbišćeva (prije) 26 Zagreb, Croatia

& Akademija dječije umjetnosti / Academy of Drama Art

Vojničkova 11a-5 Zagreb, Croatia

AGENCIJA UREDNIŠTVA / EDITORIAL ADDRESS

CDU – Centre for Drama Art

Grbišćeva (prije) 26

10 000 Zagreb

Croatia

Tel/fax +385 1 431 6150

e-mail: frakcija@center.net

UREDNIK OVOG IZDAJA / EDITOR OF THIS ISSUE

(№ 24/25)

Goran Sergej Preiss

UREDNIČKI SAVJET / EDITORIAL BOARD

Goran Sergej Preiss (izdavač i-član)

Ivica Stipan

Nina Stanić

Marija Gajević

Aldo Milčević

Tomislav Bilić

Agata Janči

LEKTURA / PROOF READING

Boris Beck (hrvatski)

Tomislav Bilić (engleski)

GLAVNA UREDNIŠTVA / EDITORIAL SECRETARY

Una Bauer

ART DIRECTION

Labentzmann

PREPRESS & PRINTING

Vizura d.o.o.

PODRŽALI / SUPPORTED BY

Gradsko ured za kulturu Grada Zagreba

City Office for Culture Zagreb

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske

Ministry of Culture of the Republic of Croatia

Institut Otkriveno društvo Hrvatska

Open Society Institute Croatia

HALA / THANKS TO

Hilomen Štef, Nelićina Guga-Pričaj, Daria Štanić-Indolić

radionica

časopis iz kulture i suvremene umjetnosti

2002



danske: pablo helgerson / p.s.l. / doris bolmon / branko franceschi
autorska prava / kustosica radionica: mercy bena pavelić
martha wilson / maja i reuben fowkes / reoentze

zrnatštrik / valeria ilieva - kazakhstan / autorska prava na internetu
/ mirka petrić / medifinisa manifest - manifest grafičkog dizajna
/ kustosica radionica / nagrada nadoslav putar

radionica / institut za suvremenu umjetnost
berislavčeva dvadeset / zagreb / +385 1 4872 111 112 / radionica@scca.hr / www.scca.hr

ISSN 1331 - 0100



9 771331 010006